معهد العالم العربى.. يبحث عن مستقبل!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كنت مقيما فى باريس حين بدأ العمل فى معهد العالم العربى، وفى تحويل فكرته إلى حقيقة واقعة. ولهذا استطعت أن أراقب ما يجرى، وأتابع خطوات التنفيذ، وأشارك فى مناقشة الموضوعات والمشكلات المطروحة بقدر ما كان متاحا لى. ففى ذلك الوقت - أوائل الثمانينيات - كانت مصر تتعرض لمقاطعة شقيقاتها أو معظمهن، ولهذا كانت مشاركة المصريين فى نشاط المعهد محدودة للغاية. وإذا كان منهم من دعى بين حين وحين لتقديم شىء من إنتاجه الأدبى أو الفنى، فقد أبعدوا تماما عن المشاركة فى وضع سياسة المعهد، وبلورة أهدافه، وتنظيم نشاطه، والعمل مع العاملين فيه، سواء كانوا من الإداريين أو الفنيين الذين بلغ عددهم مئات من العرب والفرنسيين لا يزيد عدد المصريين فيهم عن اثنين أو ثلاثة!

لكن هذا ليس الموضوع الآن، وإنما بدأت به لأقول إن طغيان السياسة العملية منذ البداية، بكل ما فى هذه السياسة من كذب ونفاق وطمع وأنانية، لم يقف عند حد. فقد تأثر

موقف كل دولة من الدول العربية المشاركة فى المشروع، وهى حوالى عشرين دولة، بعلاقاتها مع فرنسا، ومع شقيقاتها. كما أن الرغبة المعلنة أو المستترة فى تحويل المعهد إلى جهاز للدعاية السياسية أذكت الصراع بين الدول الأعضاء على الاستئثار بالوظائف التى يمكن أن تتحكم بها فى نشاط المعهد وتؤثر على العاملين فيه، وجعلت الموظف المرضى عنه أهم من أى مثقف.

والتضحية منذ البداية بالثقافة، تضحية بالسبب الأول لإنشاء المعهد، الذى جاء فى مشروعه أنه يقام من أجل «تشجيع الوعى بالثقافة والحضارة العربيتين، وتنمية التبادل الثقافى والاتصال والتعاون العلمى والتقنى بين فرنسا والعرب».

ومادام العرب قد ضحوا بالثقافة وهى ملكيتهم المشتركة التى يجتمعون عليها ولا يتحدون إلا بها، فقد آثروا أن يظلوا مختلفين. وإذا كان المصريون هم الضحية الأولى لطغيان السياسة على الثقافة، فقد اكتوى بهذا الطغيان آخرون طوال السنوات التى مضت على إنشاء المعهد، من أواسط الثمانينيات إلى الآن. لأن تقلبات السياسة لا تنتهى. ولأن التضحية بالثقافة أفسحت المجال أمام المصالح الصغيرة التى زاحمت المصلحة القومية المشتركة وحلت محلها، فتحولت الدول العربية المشاركة فى المشروع إلى أطراف مختلفة متناقضة، بدلا من أن تكون كتلة واحدة قوية توازى الفرنسيين وتنتفع بقوتهم المادية ونفوذهم المعنوى فى تحقيق الهدف الجوهرى من إنشاء المعهد، وهو تقديم الوجه العربى الإنسانى المتحضر للفرنسيين والأوروبيين والعالم كله، فالذى يملك منبرا فى باريس يستطيع أن يخاطب منه العالم كله.

ومن الطبيعى أن تنعكس هذه السياسة وهذه التطورات وهذه الأوضاع على نشاط المعهد، وعلى ميزانيته، وعلى علاقات العاملين فيه، بينهم وبين الإدارة، وبين بعضهم وبعضهم الآخر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معظم الدول العربية الأعضاء تتأخر فى سداد أنصبتها المقررة فى ميزانية المعهد، وهى مبالغ زهيدة جدا. والنتيجة أن المعهد يمر منذ سنوات بأزمة مالية تتفاقم يوما بعد يوم، وتؤثر فى نشاطه، وتثير قلق العاملين فيه على وجودهم وعلى مستقبلهم.

والغريب أن يتعرض المعهد لهذه الأزمة فى الوقت الذى نجح فيه رغم كل شىء فى إثبات وجوده، أو بالأحرى فى إثبات أن الحاجة إليه حاجة عميقة ملحة تجعل وجوده ضرورة، وتستفزه لتلبيتها على الرغم مما يعطله ويحاصره من عقبات وأزمات.

ولقد زرت المعهد أخيرا، والتقيت بمديره العام الجديد الدكتور **ناصر الأنصارى**، كما التقيت بعدد من أهم العاملين فيه والمسئولين عن إدارة نشاطه وتنظيم برامجه، إذ كان المعهد فى العام الماضى قد وضع فى برامجه لهذا العام أن يقدم أمسية من أشعارى فى لغتها الأصلية وفى ترجمتها الفرنسية، يوم الخميس الثامن عشر من شهر مارس الماضى. وقد قدمت هذه الأمسية بالفعل بنجاح كبير. إذ شارك فى التقديم الأستاذ **جمال الدين بن الشيخ** صاحب الاسم الرنان فى الأوساط الفرنسية المهتمة بالثقافة العربية. وحضر الأمسية جمهور حافل من العرب والفرنسيين يتقدمه الأستاذ **أندريه ميكيل** رئيس المكتبة الوطنية ثم مدير الكوليج دو فرانس بعد ذلك، والدكتور **فتحى صالح** سفير مصر فى منظمة اليونسكو، وسفير اليمن فى باريس والسيدة **نيفين سميكة** قنصل مصر العام فى باريس، والدكتور **هانى هلال** المستشار الثقافى المصرى الذى نظم لى أمسية أخرى قدمتها فى المركز الثقافى المصرى بباريس يوم الجمعة الثانى من أبريل الماضى. وها أنا أعود إلى القاهرة لأحدثكم عن المعهد، وعن نشاطه، وعما يواجهه من مشكلات.

لقد نجح معهد العالم العربى فى باريس رغم كل شىء فى أن يكون منارة حية للثقافة العربية فى العاصمة الفرنسية، فبرامجه الأسبوعية حافلة بالندوات واللقاءات الأدبية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والفكرية والفنية، إضافة إلى إصداراته من الكتب والمجلات، ومكتبته العامرة بأكثر من ستين ألف مجلد عن العالم العربى بمختلف اللغات، وإلى مقتنياته ومعارضه من التحف العربية الزائرة. والجمهور الفرنسى والأجنبى الذى يتردد على المعهد ينمو كل يوم.

هذا النجاح الذى حققه المعهد ويحققه كل يوم يفرض على العرب جميعا، وعلى المصريين خاصة أن يساعدوا المعهد فى مواجهة مشاكله والتخلص من أزماته، خاصة بعد أن تولى إدارته العامة مثقف مصرى كفء نشيط له خبرته فى إدارة المؤسسات المماثلة، فقد كان رئيسا لدار الأوبرا المصرية، قبل أن يصبح بعد ذلك رئيسا لدار الكتب

وعندما وصلت إلى باريس فى منتصف مارس الماضى، كان الدكتور الأنصـ ـرى فى القاهرة، يحضر اجتماع مجلس الجامعة العربية ليعرض على وزراء الخارجية العرب تقريرا عن المعهد وعن نشاطه وعما يحتاج إليه، ويناشدهم الإسراع فى سداد ما تسهم به الدول العربية فى ميزانية المعهد. فإصلاح الميزانية شرط لإصلاح الإدارة، وتقييم نتائج العمل وإعادة النظر فى النشاط ومعالجة عيوبه، وفى مقدمتها ذلك الطابع القطرى الذى أصبح ظاهرة ملحوظة فى السنوات الأخيرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولا شك أن التعريف بالنشاط الثقافى فى كل قطر عربى أمر مطلوب، فلكل قطر خصائصه ومميزاته، على ألا يؤدى هذا إلى إهمال الثقافة العربية الجامعة.

هذه هى المسألة الأخرى التى تشغل المدير العام الجديد بعد المسألة الأولى الخاصة بسداد المساهمات العربية فى ميزانية المعهد. وما أجدر مصر بأن تسهم فى تصويب نشاط معهد العالم العربى، فتخفف من قطريته وتكثف من قوميته!

جدلية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ كل هذا لهمْ؟!

ـ وحدهمْ!!!

ـ نحن جئنا هنا قبلهمْ؟!

ـ لم نكن مثلهمْ!!

ـ نحن جوعى وهمْ؟

ـ متخمٌ كلبُهمْ؟

ـ إنتظر.

ـ ربما رق يوماً لنا قلبهُمْ؟

ـ إننا تحتهم؟

ـ إنهم تحت من فوقهم

ـ لوننا لونهم؟

ـ مالهم روحنا. مالنا روحهم

ـ أرضنا؟

ـ أرضهم!!

ـ ليلنا؟

ـ خمرهم!!

ـ مالُنا؟

ـ ملكهم!!

ـ ذلنا؟؟

ـ عزهم!!

ـ صحتنا؟؟

ـ حلمهم!!

ـ موتنا؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ خيرهم!

ـ إنتظر.

ـ إنهم.

ـ عابرٌ يومهم

ـ سوف يأتى الذى بعدهم

ـ مثلهم

ـ والذى بعدنا.

ـ خصمهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ وردنا؟

ـ شوكهم!!

ـ ماؤنا؟

ـ نارهم!

ـ سوف نبقى وهم

ـ وحدنا

ـ وحدهم

يمنى العيد

الرقم الخطأ

حين أخبرت عادل الحكاية التى جرت بينى وبين الرجل الغريب، كذبت عليه. قلت له إن الرجل الغريب هو الذى سأل.. هو الذى بدأ الكلام.. ليس أنا.. أنا فقط جاوبت على سؤاله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والحقيقة هى غير ذلك.

فقد كنت أنا التى بادرت إلى الكلام حين سمعت صوتا آتيًا من الطرف الآخر .. كان صوتا هادئاً، رقيقاً، لا يشبه صوت الرجال.. وكان فى كلامه متأنّياً علىّ، على قلق نبرتى وأنا أقول له بأن الرقم خطأ، أشعرنى بأنه راغب فى كلام هو أكثر من جوابى المبتور على سؤاله.. أبقى الخط مفتوحاً.. فحكيت؛ نعم حكيت..

لكنى لم أخبر عادل بهذه الحقيقة. وعلى كل حال لم يكن عادل ليصدقها، عادل صار مطمئناً لصمتى.. صار يعتقد بأنه يمتلك كلامى ويستحوذ على حياتى - على الممكن وغير الممكن مما يريده منى.. ولم تعد رغبته فى معرفة ما أقول، وسبب ما أقول، وكيف أقول ما أقول.. سوى عادة قلّما تهتزّ طمأنينته. فالمصادفة كشفت له مراراً بأن ما كان عنده من ريبة فى صحة ما أقول هو مجرد سوء ظن منه، وملامح وجهى التى كان يتفرس فيها كلما أراد أن يستنبش دواخلى أكدت له مع مرور الزمن بأنى كنت دائماً أقول له الحقيقة، وتحريّاته الخفيّة عن سلوكى وقت غيابه قادته إلى اليقين بأنى لم أكن أخفي عنه أى شىء.

صار عادل يطمئن لى.

صار كلامى قليلاً.

ولم أكن أكذب.

لكنى كذبت هذه المرة عليه. فالرجل الغريب لم يطرح سؤالاً علىَّ بخصوص ماحكيت. كان يود أن يعرف رقم «الهاتف» الذى رد عليه.

- هل أخطأت فى الرقم الذى أطلب؟

وتسرّبت ابتسامة خفيّة فى سؤاله لى.. ثم جرى الكلام بيننا.. ولم أدر كيف صارت حكاية الرقم الخطأ حكاية أخرى بيننا.

حكيت..

كنت أشعر أن الكلمات الغائرة فى صدرى تتدفق ولا تريد أن تقف.

فى البداية تقطعت كلماتى لكنه كان يصغى إلى إيقاعات صمتى.. فيأتينى صوته مستغرباً:

- ماذا؟ مازلت أصغى إليك.. كلمينى. ما حكاية هاتفكم هذه؟

عادل يخيفنى. الكلام لا يأتى معه.. أتعلثم، أشدّ صوتى إلى داخلى فلا ينطق كلامى بقولى.. لا يصل، يموت.. ويموت بانصراف عادل عنه. يزم عادل المسافة بين حاجبيه، يريد أن يمنع الهواءعن روحى. أخاف. يجمد لسانى فى فمى.. أخاف من حقيقةٍ يشعرنيِ عادل بأن يبحث عنها.. حقيقة فى رأسه، لا أعرفها.. يقول إنه رجل.. ولا أفهم.. يصرخ ولا أفهم.. يضربنى بصوته. يقول:

- كاذبة. سأقتلك.

ولا أعود أقول.

ولم أكن أكذب. كنت فقط أدفن الكلام كلما خاننى وطلع من قلبى إلى فمى. أسدُّ منافذ مشاعرى الدافئة.. وكانت عطشى إلى الضياء أدفع كل شىء إلى أحشائى، أضغطه كى ينطمر إلى هناك، كى يعتادالبياض فلا يطلب الألوان.

كنت أمحو الكلام. فهو من حق عادل. صرت أعرف ما أرادنى عادل أن أعرف بأن الكلام هو لحقيقةٍ يجرى خلفها عادل.. وكنت أقول فى سرى:

هذه الحقيقة هى أنا.

أعرف، ولكن علىّ أن لا أعرف..

علىّ أن لا أعرف سوى الكلام العالق بين شفتى، سوى صمتى الذى تكرس وبثّ الطمأنينة فى صدر عادل.

لعلّ الرجل الغريب الذى سألنى عن رقم الهاتف، أحسّ بصمتىِ. فكرت. لعلّه سمع رجفة الحروف المتعثرة على لسانى.

قال:

- فى صمتك كلام.

- فى صوتك المرتجف معنى. مابك؟ إننىِ أصغى إليك.

لا تخافى..

إننىِ أصغىِ إلىّ. رددت فى سرىِ.

وحكيت..

حكيت كلاماً يشبه الحكاية. لماذا؟ لا أدرىِ.. ربما كان كلامى بسبب الرنين الذى اشتقت إليه والذى جاء فجاة من الطرف الآخر بعد عطل طويل حلّ بهاتفنا.

كان صوت الرجل الغريب يترجع بابتسامة. أسمعها تتكسرّ مثل زقزقةطائر تصلنى عبر تموجات الهواء. قال:

- إننى أسمعك.

.....

- ماذا؟ هل تسمعيننى؟ تكلمى. أحب صوتك.. وأصغى إلى ماتقولين..

عندما سمعت إيقاعات ابتسامته الأقراب إلى الضحك، خجلت فى نفسى ولم أخف وراح الكلام يصدر عنى، لكن مقصوص الأطراف.. فكان الرجل الغريب يقوله من جديد. يصغى ويقول ما رغبت فى قوله، وما عجزت عن قوله. كنت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أسمعه جيدا كأنه يحدثنى كأنى أحدثه، كأنى أسمع صوتى.. والتبس علىّ الأمر.. فلم أعد أدرى من منا يتكلم، ومن منا يصغى.

انشغلت بصوت الرجل الذى كنت أسمع، بالكلام.. ولم أحفل بتخيل صورة لوجهه - بل كنت كلما رسمتْ إيقاعات صوته صورة له بادرت إلى محوها.. لعلّى كنت أخشى أن تتجرأ صورة عادل عليها.

ترسخت صورة عادل فى مخيلتى. أخذتْ مكان كل الصور.. برهبتها.. وخشيتُ على الصورة الأخرى - الطازجة التى كان يرسمها الصوت .. برقته.. كانت تشبه قوس قزح - وكان كلامه مثل شهب تلامس بضيائها الصمت فى قلبى.

لم أعد أذكر هذا الذى حكيته.. ربما كان حكاية امرأة أخرى غيرى. فالرجل الغريب قال لى إن ما أحكيه يشبه حكاية امرأة أحبها.

قال إن صوتها يشبه صوتى.

لم أقل للرجل الغريب بأن ما حكيته هو حكايتى. بل سألته عن تلك المرأة. لم يجب. وسمعت صمته. سمعت إيقاعا بعيداً بلا كلام.

أذكر بأن عادل سألنى يومها، وكان، طبعا، مازال يعتقد بأنه يمتلك كلامى ويستحوذ على حياتى وعلى الممكن وغير الممكن مما يريده منى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- مَنْ على الخط؟

- رجل لا أعرفه

- ماذا يريد؟

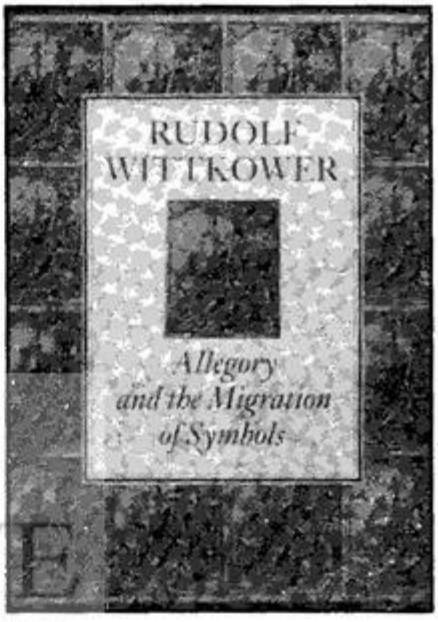
- سأل عن الرقم الذى ردّ عليه. كان يطلب رقماً.. ورن الهاتف عندنا.. سأل.. هو الذى سأل عن حقيقة الرقم.. وأنا حكيت له حكيتنا مع الهاتف الذى انقطع طوال سنوات الحرب، والذى سمعناه يرن فجأة. قلت له بأن الرقم خطأ.. وبأننا لسنا نحن المقصودين على الطرف الآخر من خطه.. شرحت للرجل هذه المسألة.. علّه يصدّق.. لم يصدّق بأن رقمنا هو غير الرقم الذى طلب.

لا أدرى إن كان عادل قد صدّق يومها هذه الحكاية، فهى صحيحة، ولكن أنا لم أعد أصدقها.

بيروت

رودلف ڤيتكاور

ت : طارق أبو الحسن



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهيروغليفية

فى عصر النهضة المبكر

هل قامت النهضة الفنية الأوروبية على أساس مصرى؟

يستطيع أى طالب علم يبحث عن معلومات جازمة بخصوص عصر النهضة أن يجدها باستفاضة، إما فى مصادر حديثة [1] أو كلاسيكية قديمة مثل أعمال Wölfflin, Voigt, Burckhardt، وربما يجدها عند Symonds وبذلك يستطيع الطالب أن يتفهم هذا العصر بمساعدة كل هذه المصادر.

ولكننا فى كل هذه المصادر لن نجد كلمة واحدة عن مصر، فتصورنا عن عصر النهضة أنه مختص بالكامل بتاريخ وتقاليد الغرب وخاصة عصوره الكلاسيكية وتقاليده فى القرون الوسطى، وبالتالى لا يوجد مكان لمصر فى هذا الخصوص أيضا يمكن الرجوع إليه أو الاعتماد عليه . ولكن هذا لا يعنى أن هذه المشكلة قد تغاضى عنها الباحثون فى الماضى، بالعكس فقد تمت دراسة ونقد الأدب المصرى فى عصر النهضة بواسطة نخبة ممتازة من الفلاسفة والمؤرخين، وتم عمل دراسات وأبحاث مستفيضة عن طبيعة الفن، والسحر، والأفكار الدينية والفلسفية فى مصر القديمة.

ما أريد أن أقوله هو أنه يوجد بعض من يظنون أنفسهم مختصين بعصر النهضة ويدعون إلمامهم بكافة جوانب هذا العصر وبالرغم من ذلك فإنهم تجاهلوا أو أهملوا هذا الأدب المصرى القديم.

وفى مواجهة هؤلاء أجد لدى الرغبة فى أن أكشف عن نماذج معينة وأنماط من الفكر والبحث مستعينا فى ذلك بالأعمال العبقرية المسهبة لـ Karl Giehlow، و Ludwig Volkmann وأيضا أبحاث ودراسات لاحقة

لبعض الباحثين مثل George Boas، **وفرانسيس ييتس** ,Frances Yates و Paul Osker Kristeller، و Mario Praz، William Heckscher، وErick Iverson، وآخرين[٢] وفى بحثى هذا فإننى سأهتم بدراسة تأثير الهيروغليفية على عصر النهضة المبكر. ولكى نفهم تأثيرها وأهميتها على رجال عصر النهضة، فإن ذلك يستلزم أن نبدأ بتشييد المناخ الفكرى والعقلى الذى نما فيه هذا التأثير من جديد.

لكن بداية علىّ أن أذكر الكيفية التى وصلت بها المعلومات عن مصر إلى أوروبا فى القرن الخامس عشر، فقد انتقلت المعلومات بعدة طرق مختلفة [٣]. بعد موقعة أكتيوم Actium (٣١ ق.م) أصبحت مصر جزءًا من الأمبراطورية الرومانية، ونال الفن المصرى وكذلك الأفكار الدينية والطقوس السرية والحكمة المصرية القديمة إعجاب الرومان وأدهشتهم وجذبتهم لدرجة أنهم أقاموا معابد ضخمة لإيزيس واكتسبت عبادة إيزيس وأوزيريس شعبية هائلة وأصبحت راسخة الأقدام فى كل أنحاء الامبراطورية وخاصة فى روما [٤].

وبدأ الرومان فى نقل بعض من الآثار المصرية إلى روما بشكل مستمر، حتى المسلات الجرانيتية الضخمة قد شحنت عبر البحار وهذا شىء قد لا يتصوره عقل، وذلك لأن بعضها قد يصل وزنها إلى مئات الأطنان مما يتطلب جهدا وعبقرية هندسية فى نقلها من أماكنها الأصلية. وفى خلال فترة من الوقت أصبح فى روما أكثر من اثنتين وأربعين مسلة، منها اثنتا عشرة مسلة موجودة هناك حتى الآن [٥]. وآخر مسلة شحنت عبر البحار هى التى نقلها الأمبراطور **قسطنطين** فى عام ٣٥٧م، وهى أطول هذه المسلات وأعظمها، وهى تقف الآن شامخة فى ميدان San Giovanni فى Laterano.

فى الحقيقة، شاركت معظم هذه المسلات مصير المدنية القديمة بكنوزها ودفنت فى أعماق التربة الرومانية، ولكن مسلات الفاتيكان ظلت سليمة فى موضعها ونالت شهرة عظيمة طوال العصور الوسطى وعصر النهضة، تماما مثل ضريح **قيصر** الشهير، ولا يستطيع أحد أن يتغاضى عن مغزى وجود هذه المسلة وهى منتصبة شامخة بجوار كنيسة القديس **بطرس** «مركز» المسيحية. وأكثر من هذا، ففى نهاية القرن الثالث عشر، دخلت التصورات والمفاهيم المصرية فى صميم الوعى البصرى بشكل مفاجئ، فقد ظهرت الأهرامات فى فسيفساء بـ San Marco فى Venice على أنها صوامع النبى **يوسف** وهذا التصور يعود إلى Gregory of Nazianzus [٦] (صورة رقم ١) ومنذ حوالى العام ١٣٠٠ ولأول مرة ظهرت الأهرامات فى (Bologna) [٧] من ضمن المزارات والمقابر المسيحية وقبل ذلك بقليل ظهرت عدة نماذج من «أبى الهول» فى روما وبالقرب منها وهى نماذج فنية مميزة الأسلوب وتم تطويعها لطبيعة عصرها: ومن أشهرها النموذج الجذاب، الموقع باسم Fra Pasquale والمؤرخ له بالعام ١٢٨٦، والموجود الآن فى متحف بـ Viterbo (صورة رقم ٢) [٨]، ويوجد طريق آخر لنقل المادة المصرية إلى أوروبا وهو كتاب Physiologus [٩]، وفيه نجد أن عدة تقاليد وعادات لشعوب عديدة قد أدمجت مع بعضها: الإغريقية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صورة –١ صوامع الدبي يوسف (سان ماركو– ڤينيسيا) ، القرن الثالث عشر الميلادى.

والشرقية والمصرية القديمة ولهذا فغير المتعود لهذا النمط من الفكر سيجد هذا الكتاب غريبا وغامضا بل قد يستهجنه. ولكن الناس فى العصور الوسطى وعصر النهضة كان لهم رأى مختلف فيقول بحق E.P. Evans مؤلف كتاب عن الرمزية الحيوانية - : «فى الحقيقة لا يوجد كتاب باستثناء الكتاب المقدس، انتشر هذا الانتشار الهائل بين الناس لعدة قرون مثل كتاب Physiologus (١٠) . فقد ترجم إلى كل لغة مفهومة، بما فيها الأيسلندية، وابتداء من القرن الثانى عشر فصاعدا نال هذا الكتاب فرصة جديدة للانتشار من خلال الحيوانات الرامزة، وأيضا من خلال المعرفة المختصة بعلم الحيوان فى العصور الوسطى. وقد وصلت مادة الـ Physiologus إلى عصر النهضة فى تيار عريض، وانبثقت مع الاهتمام مجدداً بالهيروغليفية، ومن المعروف جيدا أن **ليوناردو** كان شغوفا بقصص الحيوانات ذات الثوب الأخلاقى من خلال هذه القصص المجازية والرمزية (١١). فى القرن الثالث عشر كان انتعاش مصر انتعاشا قصيرا نسبيا. ولكن عندما عادت الآثار المصرية إلى الظهور من جديد فى القرن الخامس عشر - مثل المسلات ونماذج أبى الهول والأهرامات - فكأنها عادت لتبقى وتدوم، فقد شكلت جزءا من نهضة مصرية لن تفهم طبيعتها إلا بالأخذ فى الاعتبار طريقا آخر من طرق الانتقال، وهو بشكل أساسى، الأدب القديم المتأخر. وأنا فى حاجة لأن أذكرك بشدة بأن مضمون أعمال **مارسيللو فيتشنو** Marsilio Ficino هو التوفيق بين **أفلاطون والمسيح**. وقبل **أفلاطون** كانت هناك تعاليم **موسى**، والحكمة القديمة، وأمور الآلهة القديمة، كما تبينها الأناشيد الأورفية، والهواتف الإلهية الكلدانية (التى تعود إلى **زرادشت**)، ورؤى الكهنة والعرافين، وفوق الكل النصوص الهرمسية. وهذه النصوص المصرية المتأثرة بالأفلوطونية الحديثة والتى تعود إلى العصور الأولى بعد الميلاد هى تعود بالأساس إلى كاهن مصرى من الزمن السحيق، وهو الذى أعطى له اسم **هرمس** «المعظم ثلاثا» فى فترة مبكرة من الزمن(١٢). **وهرمس** «مثلث الحكمة» يعتقد أنه مخترع فن الكتابة، أى الهيروغليفية. وقد قامت الأفلوطونية الحديثة المنتمية إلى مدرسة الإسكندرية بإدماج كل التقاليد السرية والباطنية فى بناء فلسفى ضخم يغلب عليه الطابع الرمزى والمجازى. **وهذا هو ما** حاول **مارسيللو فيتشنو** وأتباعه أن يفعلوا شيئا مماثلا فى منتصف القرن الخامس عشر. **هم لم يحاولوا** خلع المسيحية من عرشها ولكنهم حاولوا إثبات أن **أفلاطون** والرؤى قبل المسيحية قد أثبتت صدق وصحة المسيحية وذلك عن طريق «الأسرار المحتجبة». بالإضافة إلى **فيتشنو**، نجد آخرين (مثل **بيكو ديلا ميراندولا** Pico della Mirándolá فى Heptáplus، فى تفسيره لسفر التكوين والذى طبع فى عام ١٤٨٩) أكد على أن **موسى** والإغريق قد اقتبسوا حكمتهم من المصريين. وذلك يبدو بما لايدع مجالا للشك أن المصريين كانت لديهم معرفة باطنية سرية للحقيقة الكاملة.

ولكن كيف تظهر هذه الحقيقة النهائية بشكل مرئى؟

لقد أعطى **أفلوطين** - الذى ترجم له **فيتشنو** نفسه - الإجابة. فى فقرة من الكتاب الخامس من التساعيات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صورة -٢- أبو الهول - باسكوال (متحف ڤيتيربو بإيطاليا) ١٢٨٦ .

Enneads قال **أفلوطين**: «الكهان المصريون.. رسموا صورا ونحتوا أخرى لكل شيء في معابدهم، وبذلك تمكنوا من وصف الشيء بشكل ظاهر وجلي. لذلك كان كل رسم أو صورة نوعا من الفهم والحكمة والجوهر وتعطى كل ذلك في الوقت نفسه وليس بطريقة التفكير الاستدلالي (١٣) (وفيه ينتقل الذهن في خطوات من مبادئ إلى نتائج تترتب عليها ويقابلها الحدس. المعجم الفلسفي مجمع اللغة العربية ١٩٨٣، ص٢٤ . المترجم).

وقد أضاف **فيتشنو** التعليق الآتي على رأى **أفلوطين**:

لم يستخدم الكهان المصريون الحروف المفردة للدلالة على أسرارهم الدينية ولكنهم بدلا من ذلك استخدموا كافة الصور من نباتات وأشجار وحيوانات وذلك لأن معرفة الله للأشياء لا تتم من خلال عمليات متعددة من الفكر ولكن من خلال شكل بسيط ومتين. وأعطى مثلا

عن تصور الزمن عند المصريين القدماء من خلال رسم ثعبان مجنح يعض ذيله وعلق قائلا: «عرض المصريون كل الدليل الاستدلالى كما هو فى صورة واحدة كاملة». وبعبارة أخرى فى شرح **فيتشنو**: الصورة لا تمثل المضمون ببساطة، بل إنها تتضمنه وتشمله (١٤).

إذا استطاع أحد أن يفك شفرة الهيروغليفية، إنه لن يتمكن من الولوج إلى عالم الأسرار القديمة فقط، ولكنه أيضا وفوق كل هذا سيتمكن من معرفة السر فى كيفية توضيح جوهر فكرة ما، وشكلها الأفلوطينى، وكيف تبدو تامة وكاملة بذاتها وذلك بواسطة الصورة. ولذلك تحول علماء الإنسانيات فى القرن الخامس عشر للتنوير إلى المؤرخين والكتاب القدماء، وبشكل أساسى إلى **هيرودوتوس** Herodotus (القرن الخامس قبل الميلاد)، و Ammianus Marcellinus (القرن الرابع بعد الميلاد)، ومعظم هؤلاء يقولون نفس الرسالة وهى أن الهيروغليفية تدل على الحقيقة الكلية من خلال الشكل الرمزى أو الاستعارات والمجازات. ورأى هؤلاء المؤرخين الكلاسيكيين فى هذا الأمر هو رأى خاطئ بشكل كلى: لقد أسقطوا آراءهم وأفكارهم الهللينستية على الهيروغليفية وحتى المؤرخين الكلاسيكيين المتأخرين لم يكن لديهم أى فكرة عن أن الكتابة الهيروغليفية هى كتابة رمزية/ تصويرية وأيضا حرفية/ لفظية. ولكنهم لم يكونوا مخطئين بشكل عام فى تصورهم للكتابة الهيروغليفية على أنها كانت كتابة مقدسة فى مصر وتعرف بواسطة الكهان فقط وهذا بالفعل كان الموقف فى تاريخ مصر المتأخر عندما كانت مصر تحت الاحتلال الأجنبى، واحتكر كهنة الديانة المصرية القديمة معرفة الهيروغليفية واعتبروها سرا مقدسا يجب الحفاظ عليه وحراسته بحماسة وغيرة شديدة (١٥).

وتعلم علماء الإنسانيات من خلال مصادرهم - **بلينى** Pliny **لوكيانوس** Lucanus، **ابوليوس** Apuleius، **بلوتارفس** Plutarch، **لوشيان** Lucian، **ديودورس سيكيلس** Diodorus Siculus، **كلمنت السكندرى** Clement of ALexandria، **يوسيبيس** Eusebius، **يامبليخوس** Iamblichus، Ammianus Marcellinus، **ماكروبيس** Macrobius وآخرين - أن الهيروغليفية تحتوى على شفرة سرية، وأكثر من ذلك فقد تعلموا من **بلينى** أن المسلات المصرية بالذات تحتوى على الحكمة والفلسفة، ومن **بلوتارخس** عرفوا أن فلاسفة اليونان حضروا إلى مصر وتعرفوا على العلوم السرية القديمة، ومن **كلمنت السكندرى** أن «أسرار الكلمة كانت لاتشرح ولا تفسر لكل ماهو دنيوى، وأن كل الأشياء التى «تلمع» أو «تشرق» من خلال «حجاب» تظهر الحقيقة بشكل مؤثر محرك للعواطف». والرسالة الأخيرة اعتبرت فى عصر النهضة بمثابة القلب. وفجأة، على عكس المتوقع، يبدو أن الشفرة قد انكسرت، أو هكذا تبدو. فبعد عام ١٤١٩ بقليل أحضر القس الفلورانسى Christophorous de Buondelmonti، مخطوطة أغريقية بعنوان الهيروغليفيات Hieroglyphica **لحور ابو للو** Horapollo وهو فى رحلة له إلى اليونان. ولم ينتبه Christophorous إلى أهمية ماوجده، وأعطى المخطوط لصديقه Poggio Bracciolini الذى سبق له أن ترجم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لديودورس الصقلى واكتشف مخطوطة لـ Ammianus Marcellinus فى إلمانيـــا. ويبـــدو أن Niccolo de Niccolo قد أطلع عليها أيضا. وطبقا لـ Ciriaco da Ancona الذى أرسل مخطوطة هيروغليفية إلى Niccolo وهى المخطوطة التى عثر عليها أثناء رحلة له إلى مصر، يقول: لا يوجد أحد له اهتمامات بهذه الموضوعات مثل Niccolo (١٦).

وهنا نحن لانهتم بالمشاكل الفيلولوجية (المختصة بعلم اللغات. المترجم)، ولايهمنا إن كان **اسم حـــور أبـوللـو** اسما حقيقيا لشخص حقيقى أم لا، أو هل الكتـاب فـى الأصـل كان مكتوبا باللغـــة اليونانيـة أو المصـرية، يكفـينا أن نعـرف أن هذا التـصنيف الذى أدرج تحت اسم **حور أبوللو** يؤرخ له الآن على أنه كتب فى القرن الرابع الميلادى. والذى حدث بعد ذلك أن هذه المخطوطة اليونانية عندما درست فى فلورانسا أظهرت أنها تحـتوى على الحل للفـزورة المصـرية وذلك لأنهـا تحتوى على مالايقل عن ١٨٩ وصفا للرموز الهيروغليفية مع تفسير وشرح لكل رمز. وبذلك أصبح **حـورأبوللو** هو العمل القياسى للهيروغليفيات ولمدة أكثر من ٢٠٠ عام لم يتشكك مطلقا فى مدى صـحتـه ودقتـه وطافت نسخ من المخطوطة فى كل أوروبا؛ فقد طبع Aldus فـى Venice الـ editio Princeps الإغريقية فى عام ١٥٠٥، وظهـرت ثلاثون طبـعـة بعـد ذلك باللغـة اللاتينية وبقـية اللغات فى تتابع سريع ابتداء من عام ١٥١٥. ومن أشـهر النسخ على الإطلاق هى النسـخـة المترجـمـة باللاتينيـة والتى كتبها Pirckheimer للأمبراطور Maximilian فى

رسم توضيحى لحور أبوللو- ديورر ١٥١٤م

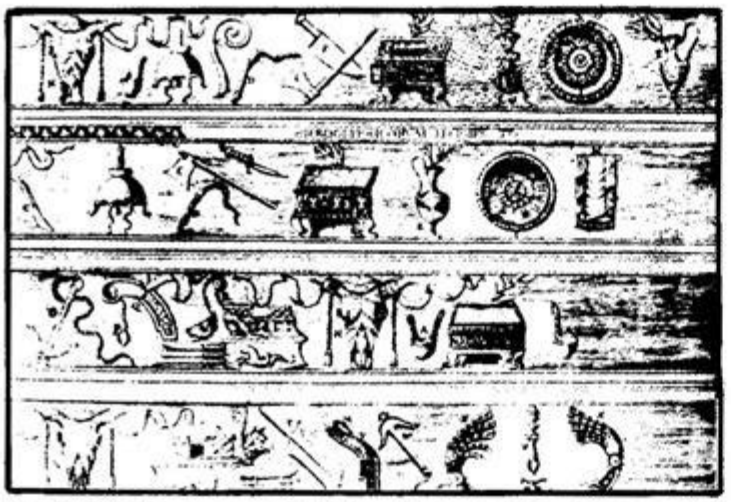
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عام ١٥١٤م ومزودة برسومات لـ Dürer. وفى نهاية القرن الأخير عثر Giehlow على نسخة من مخطوطة Pirckheimei Dürer فى مكتبة فيينا وأيضا تم اقتفاء أثر بعض النسخ الأصلية المرسومة بواسطة Dürer ولكى نوضح طريقة **حور ابوللو**، فقد قمت برسم واحد من النسخ الأصلية لـ Dürer مع أربعة رسومات من هيروغليفيات **حور ابوللو** (صورة رقم ٣) فى أعلى: نجد صورة هيروغليفية لكلب وهو يرتدى رداءً كهنوتياً ونقرأ تفسير **حور ابو للو**: «إذا أرادوا أن يعبروا عن النبيل العظيم فإنهم يرسمون كلبا يرتدى رداءً كهنوتيا، وذلك لأن هذا الحيوان عندما يدخل المعابد فإنه يحدق مليا فى صور وتماثيل الآلهة، وأيضا القضاة عندما يقابلون الملك كان يجب عليهم أن يستروا أنفسهم بهذا الرداء. وبالتالى فالصورة الهيروغليفية تعنى النبيل العظيم وأيضا القاضى. أعلى إلى اليمين: رجل جالس على كرسى بدون سند للظهر نص **حور أبوللو**: «إذا أرادوا أن يشيروا إلى رسول المعبد فإنهم يرسمون حارس المنزل لأن بواسطته تتم حراسة المعابد . أسفل إلى اليسار: الفلكى. **حور أبوللو**: «لكى يشيروا إلى الفلكى فإنهم يرسمون رجلا يأكل أداة قياس الزمن (الساعة الرملية) أسفل الصورة: ـ نار وماء. **حور أبوللو**: «لكى يصفوا النقاء والطهارة. فإنهم يرسمون نارا وماء. فمن خلال هذين العنصرين تتطهر كل الأشياء[١٧].

وسأذكر عددا قليلا من هيروغليفيات **حور ابو للو**: طائر «أبو منجل» (إيبيس Ibis) يرمز إلى القلب (مركز التفكير عند قدماء المصريين «المترجم»)، الأطراف الأمامية للأسد: القوة، قدم تسير على الماء أو إنسان بدون رأس: المستحيل، حزمة ورق البردى: التحشم والأخلاق، طائر اللقلق: الاعتراف بجميل الوالدين عند الكبر وهكذا.

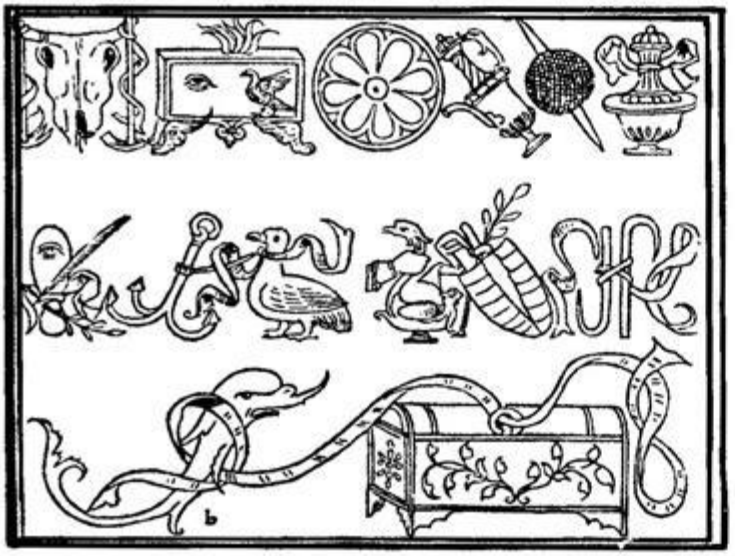
وبشكل خاص تمتاز رسومات Dürer **لحور ابوللو** بأنها نفذت بشكل معاصر وبأسلوب عصره، ولم يكن هناك أى محاولة منه لتقليد الأسلوب وهنا سيطر التأثير المصرى ـ لدى الفنان على الجانب الذهنى لعملية الخلق الفنى وليس على الأسلوب لهذه الفترة الطويلة. ومن منتصف القرن الخامس عشر فصاعدا، يستطيع المرء أن يمر على مناقشات كاشفة عن الهيروغليفية. و **البرتى الكبير** The Great Alberti، فى الحقيقة، أعطى هذه المواد الكثير من التفكير وضم فقرة مهمة فى كتابه التاسع من الكتب التسعة فى فن العمارة Ten Books on Architecture، والتى سوف أقتبسها من ترجمة Leoni فى القرن الثانى عشر: لقد استخدم المصريون الرموز بالطريقة التالية: يعنى نحت العين لديهم عمق تفهمهم لله، النسر للطبيعة، النحلة للملك، الدائرة للوقت، الثور للسلام وهكذا. وأسبابهم التى دعتهم إلى التعبير عن إحساسهم بهذه الرموز، هو أن الكلمات تفهم فقط من الأمم الخاصة التى تتكلم هذه اللغة أو تلك، ولذلك فإن التدوين بحروف أبجدية شائعة قد تتعرض للاندثار فى فترة من الزمن طالت أم قصرت. مثلما حدث بالفعل للحروف الإترورية Etruscan، فمن خلال الدمار والخراب الذى حل بعدة مدن، والقلاع، وأماكن الدفن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



صورة – ٤–
نحت بارز من معبد رومانى فى سان لورنزو (متحف لورنزو (متحف روما) ١٦٠٧م

صورة –٥–
تفصيل من نحت بارز بعنوان : انتصار القيصر ـ كورنوليس هيبيرتس ١٦٩٦م



صورة –٦–
هيروغليفيات ـ كولونا ، ١٤٩٩ م.

التى شاهدت فيها شواهد محفورة عليها لكتابات بالأبجدية الإترورية Etruscan والتى لايستطيع أحد أن يفهمها. وبالمثل فقد افترض المصريون، انه لابد أن هذا سيكون حالة كل أنواع الكتابة مهما كانت. ولكن الطريقة التى استخدموها للتعبير عن أحاسيسهم فوق هذه الأسباب. فبواسطة الرموز يمكن لتفكيرهم أن يفهم دائما بواسطة الرجال المتعلمين فى كل الأمم، وذلك لأن الأشياء العظيمة بالنسبة لهم هى فقط الجديرة بأن تنتقل وتتواصل (١٨).

واستمر **ألبرتى** فى شرح كيف أن الطريقة المصرية قد استخدمت وطوعت بواسطة الأمم الأخرى. «فالرومان» - كتب **ألبرتى** - «سجلوا مآثرهم وإنجازات رجالهم العظماء بنحت قصصهم على الرخام. وحدث هذا على الأعمدة وأقواس النصر وأيضا فى الأروقة التى امتلأت بالأحداث المشهورة التى تم تخليدها إما بالرسم أو بالنحت.

وبكشف أقل من **ألبرتى**، هو ما قاله Filarete فى مؤلفه فى فن المعمار الذى ألفه فى Milan بين عامى ١٤٦١ - ١٤٦٤. فى الجزء الثانى عشر وهو يناقش المسارح الرومانية أوضح Filarete أن المسلة المنقوشة بالحروف المصرية تحتل مركز الاهتمام فى مجال المسرح وسأقتبس من ترجمة John Spencer مايلى: «قل لى ماذا تقول هذه الحروف - إننى لا أعرف ماذا أقول لك، لأنها مستعصية على الترجمة إنها كلها صورة - حروف Lettere Figurate. بعضها لها صورة حيوان واحد، وبعضها الآخر، يأخذ شكل طائر، أو ثعبان، أو بومة، بعضها يأخذ شكل المنشار، أو العين. بعضها يأخذ شكل شيء ما والآخر يأخذ شكل شيء أخر ولذلك يوجد عدد قليل ممن يستطيعون ترجمة هذه الأشكال. وأنه لحقيقى ما قاله لى الشاعر Francesco Filelfo بأن بعضا من هذه الحيوانات يعنى شيئا واحدا والبعض الآخر يعنى شيئا مختلفا. فكل صورة لها معناها الخاص. المسلة تعنى الغيرة.... فى الوقت الحاضر لا أجد متسعاً من الوقت لكى أخبرك بالمزيد فى هذا الصدد وسأخبرك فى وقت أخر عندما يكون لدينا فرصة سانحة» (١٩).

إنه من المستحيل مراجعة كل ما تداول بخصوص الهيروغليفية فى القرن الخامس عشر. فقد سجلها بشكل تام كل من Giehlow' Volkmann.

وإذا كان الرومان - كما كان ألبرتى يعتقد قد استعملوا اللغة الرمزية المصرية على طريقتهم الخاصة، فإن الأمثلة والنماذج الدالة على ذلك ستكون مازالت باقية، وفى الحقيقة، سيتم اكتشافها. فى إفريز لمعبد رومانى - موجود الآن فى متحف Copritline، ولكنه فى القرن الخامس عشر كان فى San Lorenzo Fuori Le Mura فإنه يمكن اعتباره فى الحال وكأنه ينقل رسالة هيروغليفية محددة (٢٠) صورة رقم٤ وهذا الإفرير قد تمت دراسته واستعمل بواسطة Mantegna (صورة رقم ٥) وأيضا بواسطة فنانى عصر النهضة، ولكن فوق الكل، بواسطة الفنان الموهوب والمفسر والمبدع Francesco Cloonna الذى كيف هيروغليفيات **حور**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابـولـلـو على طريقـتـه، وهو أيضـا مـؤلف «الأثريات الرومانية» Hypnerotomachia Polifili [صورة رقم ٦].

الإفريز البسيط فى San Lorenzo بأدوات التضحية حـفـز Francesco Colonna على ابتكارات غير عادية فمثلا قد قام برسم أربعين علامة هيروغليفية واحدة تلو الأخرى على قاعدة ضريح وختمها بكتابة مصاحبة تتضمن معناها باللغة اللاتينية والتى يمكن ترجمتها هكذا : «ضع بكدك وعملك بسخاء لرب الطبيعة. رويدا رويدا ستسلم روحك لله. وسيأخذك الله فى حمايته بشدة ورحمته ستتحكم فى حياتك وتحفظها دون أذى[٢١] و«دعنا الآن ننظر كيف أنجزت هذه المعجزة»

زخارف الإفريز مع الأدوات تعنى العمل، العين : الرب، النسر: الطبيعة، المذبح: التضحية، الإبريق: الجود والسخاء وهكذا.

وتكشف فى «الأثريات الرومانية» موضوعات هيروغليفية شبيهة. وقد تصور Francesco Colonna وآخرون إنهم قد استطاعوا أن يحكموا قبضتهم على الأسرار المصرية، وأنهم يستطيعون أن يعبروا عن أنفسهم بشكل إبداعى على نفس منوال هذه اللغة الرمزية . فإلى أى مدى كانوا يبتعدون عن كل ما هو مصرى ؟ لا تعليق : فقد كانوا يعملون ـ كما سبق لنا القول ـ تحت وهم أن الأفلوطونية الحديثة المنتمية لمدرسة الإسكندرية تحتوى على الكنز المصرى الحقيقى الذى كانوا يحلمون به. إلى جانب هذا الاعتقاد الخاطئ يجب أن نضيف هذه الظاهرة الغريبة، وهى أنه على الرغم من أن الهيروغليفية المصرية كانت نقطة البداية فى بحثهم عن الحكمة المفقودة، إلا أنهم لم يجدوا من الضرورى أن

صورة -٧-
الفنان كما رأى نفسه ـ ليون باتيستا ألبرتى ١٤٣٨م.

صورة -٨-
الفنان كما رأى نفسه ـ ليون باتيستا ألبرتى ١٤٣٨م.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يستعملوا رموزها ولو حتى بإيهام قد يذكرنا بالهيروغليفية الحقيقية. لقد ركزوا اهتمامهم على الطريقة وليس على الصور المعنوية الأصلية. لقد طبقوا لأغراضهم ما كان البرتى يدعيه على الرومان.

وهناك نقطة مهمة أخرى نلاحظها هنا وهى أن كتابات Colonna الهيروغليفية قد اتسعت لكى تستوعب وتستعير عبارة للبروفسير Edgar Wind: «أن الرموز الموجودة بشكل إضافى على نظم الكتابة التى تستعمل الصور ككلمات وجمل يجب أن تقرأ على أنها لغة استدلالية». وقد أشار Wind أيضا إلى أن Erasmus فى الـ Adagia قد لاحظ أن فهم مضمون الهيروغليفيات يتضمن سلفا معرفة القارئ التامة بخصائص كل حيوان أو نبات أو أى شىء تمثله (٢٢).

فهل محاولة تصور أننا نستطيع أن نفهم الأسرار الوجدانية الهيروغليفية تعتبر حلما غير مشروع؟ أنا لا أعتقد ذلك.

ولأن الرموز التى تعبر عنها الهيروغليفيات كانت - فى رأى مفكرى عصر النهضة ترتبط وتتوافق مع المعانى الخفية والمتوارية للأساطير الكلاسيكية والرؤى اليهودية والمسيحية (٢٣)، ولذلك فإن انتقاء عدد قليل منها واستخدامها كان يتطلب خبرة عالية وبداهة حاضرة، وأنا أعتقد أن ميداليات عصر النهضة يجب أن تفهم على هذا النحو. ولا يوجد لدينا شك فى أن ميدالية عصر النهضة كانت وسيلة مهمة للتواصل مع الكتابات التصورية ذات المدلول الباطنى. لقد كانت تصنع من أجل إحياء ذكرى الحكام والمفكرين ورجال الدين تخليدا لأعمالهم ومآثرهم. وكانت الميداليات تصنع على هيئة دائرة صغيرة، وكانت الأفكار التى تعبر عنها، تنفذ بطريقة معينة وعن قصد بحيث تصبح غامضة وصعبة الإدراك بالنسبة للجماهير العادية فى ذلك الوقت. لقد كانت هذه الطريقة استمرارا للكهانة القديمة وفى العدد القليل المتبقى من هذه الميداليات نشاهد مناظر ورموزاً هيروغليفية تعبر عن سر هذه المراتب الكهنوتية ففى ميدليون (رَصعة) اعتبرت عادة على أنها بورتريه شخصى لـ (البرتى)، ويؤرخ لها على الأرجح بالعام (١٤٣٨ ب م) تظهر فيها عين مجنحة فى الفراغ الموجود تحت الذقن (صورة رقم ٧) ويشاهد الرمز نفسه فى خلفية ميدالية صنعها Matteo dé Pasti (البرتى) بعد ذلك التاريخ بحوالى عشر سنوات (٢٤). وفى هذه الميدالية (صورة رقم ٨ و ٩) نشاهد العين وقد أحيطت بضفيرة من إكليل، وتحتها يظهر شعار شيشرو (ماذا بعد؟ Quid Tum). وقد شرح (البرتى) نفسه العين المجنحة ورمزيتها فى محاورته Anuli: (٢٥) «الضفيرة هى رمز المجد والابتهاج، والعين هى رمز لعلم الله الكاشف الكلى وتذكرة على قيومته التامة، وكل هذا بشكل ضمنى إلى الحد الذى يسمح لنا ذكاؤنا باستيعابه وفهمه» وسواء كان شعار: ماذا بعد ؟ قد يعنى أنه يشير إلى ما بعد الموت وبالتالى إلى المبادرة والتأهب والاستعداد له قبل الظهور أمام عدالة الرب (كما يذهب الشراح) أم لا، فهذا أمر لا يمكن الفصل فيه.

* الجزء الثانى والأخير من هذا الموضوع ينشر فى العدد القادم.

VIII Hieroglyphics in the Early Renaissance

[1] E.g. Denys Hay's *The Italian Renaissance*, 1961; Peter Laven's *Renaissance Italy*, 1966; *The Renaissance Image of Man and the World*, edited by Bernard O'Kelly, 1966; *Aspects of the Renaissance*, edited by Archibald R. Lewis, 1967; *The Age of the Renaissance*, edited by D. Hay, 1967; Chastel's *Italian Art*, 1963; Peter and Linda Murray's *The Art of the Renaissance*, of the same year; and, above all, Panofsky's *Renaissance and Renascences*, 1960.

[2] The most important bibliographical references may be given here. Karl Giehlow, 'Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1915, XXXII, 1–218, the masterpiece *hors concours*, remains the basis for all later studies of hieroglyphics in the Renaissance. Ludwig Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance: Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig, 1923, is a brilliant summary of Giehlow's work. George Boas, *The Hieroglyphics of Horapollo*, New York, 1950, is a translation of Horapollo's text with an excellent introduction. Erik Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphics in European Tradition*, Copenhagen, 1961, written by an Egyptologist, lucidly covers a vast panorama and has been very helpful to me. A recent book on Egypt in Europe, Jurgis Baltrušaitis, *La Quête d'Isis: Introduction à l'Egyptomanie*, Paris, 1967, contains much interesting material, but yielded little for the purpose of this paper.

[3] [Some of the material at this point is repeated in 'Piranesi and Eighteenth-Century Egyptomania', included as Chapter XV of the previous volume of this series, *Studies in the Italian Baroque*. It has been left intact, however, since it is essential to the present argument; but one of the original illustrations, the Tomb of Rolandino de' Passeggeri at Bologna is omitted, as it has already appeared in that volume. – Ed.]

[4] See Franz Cumont, *The Oriental Religions in Roman Paganism*, New York, 1956.

[5] E. Nash, 'Obelisk und Circus', *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Institutes, Römische Abteilung*, LXIV, 1957, pp. 232–59, contains a reliable account of all the obelisks standing in Rome today. Neither Cesare D'Onofrio's *Gli obelischi di Roma*, Rome, 1965, nor Erik Iversen's *Obelisks in Exile*, Copenhagen, 1968 was available to me when the manuscript was completed.

[6] Iversen, *The Myth of Egypt*, pp. 59, 153, cites also other sources.

[7] The free-standing tombs showing the sarcophagus on a platform carried by columns and protected by a pyramid roof were erected to professors of the university and high-ranking citizens; early examples near San Francesco are Accursio (d. 1260), Odofredo (d. 1265), Rolandino de'Romanzi (d. 1284); the more famous later ones near San Domenico are Egidio Foscherari (d. 1289) and Rolandino de'Passeggeri (d. 1296).

[8] So far as I can see, the Egyptian revival of the 13th century has never been given the attention it would deserve. To a considerable extent it is connected with the Cosmati Vasselletto, father and son, who left works of Egyptian inspiration in the cloisters of San Giovanni in Laterano, at San Paolo fuori le Mura, in the cathedral at Anagni and elsewhere. For Fra Pasquale's remarkable sphinx at Viterbo, see Italo Faldi's entry, 'Pasquale Romano', in Museo Civico di Viterbo, *Dipinti e sculture dal medioevo al XVIII secolo*, Viterbo, 1955, pp. 54–55, with bibliography.

[9] The classic edition is still that by Friedrich Lauchert, *Geschichte des Physiologus*, Strassburg, 1889.

[10] E. P. Evans, *Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture*, London, 1896, p. 62.

[11] Jean Paul Richter, ed., *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2nd ed., rev. by Jean Paul and Irma A. Richter, London and New York, 1939, II, p. 259, has surveyed the sources for Leonardo's observations on animals.

[12] For those unfamiliar with the hermetic tradition, I cannot do better than recommend the first chapter ('Hermes Trismegistus') in Frances A. Yates's brilliant book *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago, 1964.

[13] Quoted from Boas, *The Hieroglyphics of Horapollo*, p. 22.

[14] For this and the following citation I am indebted to E. H. Gombrich, *'Icones Symbolicae:* The Visual Image in Neo-Platonic Thought', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, p. 172. Cf. Boas, p. 28. Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, 2nd ed., London, 1968, pp. 206–8, turns against what he regards as unsupported speculations concerning 'a positive theory of optical intuition' in Neoplatonic thought.

[15] For a full discussion of the material presented in this and the following paragraph, see the first two chapters of Iversen's book, cited above.

[16] Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance*, p. 9.

[17] Boas, p. 78.

[18] Bk. VIII, chap. IV. I have changed a few words where the translation did not seem adequate.

[19] Filarete's *Treatise on Architecture*, trans. John R. Spencer, New Haven and London, 1965, I, p. 152. The passage clearly shows that Filarete's knowledge of hieroglyphics was scanty, one is inclined to think, because he moved at the fringe of the intellectual elite.

[20] See Volkmann, pp. 16 f.; Iversen, pp. 66 f.

[21] I am following Iversen's translation, p. 68. An influence of the San Lorenzo frieze on Francesco Colonna has always been maintained since first propounded by Christian Huelsen, 'Le illustrazioni della *Hypnerotomachia Polifili* e la antichità di Roma', *La Bibliofilia*, XII, 1910–11, p. 165, but more recently Italian scholars have declined to accept it; see M. T. Casella and Giovanni Pozzi, *Francesco Colonna: Biografia e opere*, Padua, 1959, II, p. 54 f., and Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*. Edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi, Padua, 1964, II, p. 68 f., with a valuable analysis of each 'hieroglyph' used by Colonna in our example.

[22] Wind, *Pagan Mysteries*, p. 208, n. 58.

[23] See Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London, 1947, pp. 131 f.

[24] On these medals, see G. F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London, 1930, Nos. 16–18, 161.

[25] R. Watkins, 'L. B. Alberti's Emblem, The Winged Eye, and his Name, Leo', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, IX, 1959–60, pp. 256–58.

سمية رمضان

دعاوى الورود الحمراء

وقف ينتظر عند ناصية الطريق. أراه الآن كما وصفته أختى. عيناها لوزاتان كبيرتان يتحرك سوادهما فى شغف المرتقب وهى تقرأ «تنيسون»:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«إنها قادمة، حبيبتى ، يمامتى

حياتى وقدرى قادمة

والوردة الحمراء تنبهنى:

قريبة هى قريبة

والوردة البيضاء تبكى : تأخرت».

أحب أن تقرأ لى أختى، وأحب اختياراتها، أحب براءة عينيها وصرامة شفتيها وذقنها المدبب الصغير. دقيقة تشبه ملامحها وبها هوس لترتيب الأشياء. تعتقد أن الآخر ليس سوى الرغبة فى تجدد الحياة متجسدة، وتحب «سارتر». إذا رأت من ينزلق صاغرا إلى ردهات تحنيط المشاعر تحت ضغوط غوايات الاحترام، انقلبت إلى جلاد لا رافة فى قلبه ولا رحمة:

ياشيخة روحى موتى وخلصينا بدل النفاق والكدب ده !

ولكن عندما ترى الدمع يتجمع وراء القلب المستور خلف حوائط المحازير التى لا تبلى، وتدرك أنها تعسفت، تروح أناملها الطويلة المدهشة فى رقتها، تتخلل شعر رأسى، حول أذنى حيث بدأ المشيب، وتعتذر:

- أنا آسفة، لكن ولا يهمك يابنتى دول حمير ! حد يخاف من الحمير ؟!

طول عمرى لا أخاف إلا من الحمير . فى الصغر، عندما كانوا يذهبون بنا إلى الصعيد وتحضر جدتى الحمير لنركبها، ويصر الجميع، أن أركب معهم كنت أخاف.

- فاكرة عم على كان بيجرسنى ؟

- حرام عليكى، عم على كان بيحبك أكثر من أى حد فينا، بلاش الظنون دى.

ليس كل ظن إثما، لقد سمعت الحمير تقهقه فى ضحكات أقسى من ضحكات دادة فاطمة وكان ذلك مساء يوم جميل، دلفت إلى دكان يبيع الورود واشتريت وردات بلدية حمراء حملتها إلى سانتا تريزا ووضعتها على سلالم المذبح، وصليت من أجل عيونه وعيون أختى شبيهته:

- يإسيادة القلوب الصغيرة الشجاعة، احرسيهما وانشرى شذى ورودك، ذُرِّى فى عيون حسادهما، واحرصى وخافى، فلا تجعلى أنفاسك العطرة تطفئ نيران التنين الذى يتصدى لأعدائهما، وطهرى قلبيهما من الظنون واجعلى من شمعك الفواح فى أذانهم وقرا، فلا يسمعوا قهقهات الحمير، مثلى.

كانت دعوة ملتبسة، ترى هل تصل الدعوات الملتبسة حيث يرجى لها أن تصل ؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

علي عبد الكريم

إسكندرية

تهفو إليك نقيةً عذراءً تَبتدِر التّحيةَ فيِ لقائكَ والنّدى
وتمر تَمسحُ عن جبينكَ كفُّها ماقد تَجمّعَ من عذاباتِ المدَى
عندَ الشّواطِئ تَخلعُ الأمواجَ عن رُمحِ القَوامِ وتَستريحُ منَ الصّدى
لايعرفُ النومُ الجفونَ فَلَيلُهَا عند الّلقَا فجرٌ يُنَقّطُ عَسجَدَا
بَرَدٌ يُصيبكَ إذ تُلامسُ شَعْرَهَا والصيفُ أغنيةٌ بها غيمٌ شَدَا
إسكندريةُ إنّنيِ موجُ الهوى اللاّذقيةُ أُمُّهُ ولكِ اغتَدى
أحبَبتُ فيكِ طفولةً وملاعبًا والبحرَ والشّفقَ الغريقَ وقد بَدَا
أعَدْتِ سيرةَ شاعرٍ رَجَعَتْ أيامُهُ الأولى وآياتُ النّدى

ألدمعُ في عينيهِ يورقُ أخضراً ... والآهُ يرسلُها نشيداً مُسْتَعِدا

فأنا الربيعُ أيا خميلةُ فامنحي ... كلَّ الغصونِ شبابَها والمبتدا

عَبَرتْ بكِ الأيامُ منّ إسكندرٍ ... فَملأتِ بالمجدِ الزمانَ وبالفِدَا

يا أنتِ يا أختَ الشموسِ وأمَّها ... الأمسُ في عَلْيَاكِ يَعْتنقُ الغدَا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حامد أبو أحمد

الوعى بالمستقبل في الشعر العربى المعاصر

نموذج أول من أمل دنقل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوعى بالمستقبل لا يأتى على صورة واحدة، بل تتعدد صوره وأنماطه لتبين فى النهاية عن رؤية مستقبلية تقوم على عناصر فنية وجمالية تمنح النص الشعرى قدرة على التعبير والالتحام والتأثير والفاعلية، سواء داخل الأنا الفردى أو فى علاقة هذه الأنا بالناس وبالمجتمع فى مكان محدد وفى فترة زمنية متعينة. وكل من الزمان والمكان فى حالات الصدق والموهبة والشفافية يتداحان ويتداخلان ليشملا كل زمان وكل مكان حدث هذا على مستوى الشعر قديما وحديثا، كما حدث ويحدث الآن فى مجال الإبداع الروائى وغيره من أجناس الأدب فى أوروبا وأمريكا وكل بلدان العالم. فالشاعر الحق - كما يقول **أمل دنقل** - يتنفس من رئته ومن عصره، والقصيدة ولادة جديدة تمتلك طاقة البقاء والنمو، كما تمتلك دماء الأجداد، بمعنى أنها قدر متفرد لا يجبن أمام الفرضيات المسطحة. والشعر هو ابن الزمن والناس والأرض والفرح والعذاب(١).

والوعى بالمستقبل لا يتحقق بمجرد إشارة عابرة إليه، أو نظرة سطحية تجاهه، أو بكلام منمق منفصل عن حومة الإبداع يقف عند الظواهر ويتجنب الدخول فى عمق الأشياء، بل يتحقق من خلال استيطان الذات الجمالية للقيم التى تحكم التطور الإنسانى لجماعة ما فى لحظة زمانية محددة تحكمها شروط وظروف ذات خصوصية، وهذا الوعى يتجسد - كما أسلفنا - فى صور وأنماط نشير إلى أهمها فيما يلى:

- فالشعر، والشعر الحديث بصفة خاصة يتمثل طموحه - كما يقول أدونيس - فى أن يكشف ويعرى ما

لايقدر بصرُنا أن ينفذ إليه، وإلى أن يتجاوز الظواهر ويواجه الحقيقة الباطنة فى شىء ما أو فى العالم كله. وبهذا وغيره يتجه الشعر الحديث إلى المستقبل طامحا فى الالتحاق بالشعر العظيم الذى يعبر عن قلق الإنسان الأبدى، ويشكل دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد موضع الشك والبحث، بتحريره نفسه بأكثر مايقتدر عليه من عوائق الزمان والمكان[٢]. أى أنه بقدر ما يكون الشاعر متجذرا فى زمانه ومكانه، بقدر مايخرج من أسر الزمان والمكان، وهذه المسألة تنطوى على مفارقة مهمة لا تصلح إلا للشعر ولا يصلح الشعر إلا لها، كما يقال، فالشعر هو فن الحاضر والمستقبل فى آن، أى أنه بقدر ما يكون متجذرا فى الحاضر يكون متوجها نحو المستقبل. ولعل هذا هو سر بقاء أعمال المتنبى وأبى تمام وأبى العلاء وكثير عزة وجميل بثينة وغيرهم إلى الآن حية قوية متجددة فى أذهان الناس وفى وجداناتهم إلى الآن حتى ليقول بعضهم إن المتنبى - على سبيل المثال - أكثر معاصرة من كثيرين من المعاصرين. وكم كان المستعرب الإسبانى الشهير **إميليو جاريثا جوميث** محقا عندما وصفه بأنه «شاعر العرب الأكبر».

وبهذا يكون كشف الحاضر وتعريته والتبنيه إلى أخطائه وسلبياته بمثابة بوابة واسعة ندخل منها إلى المستقبل. ولا شك أن هذه الرؤية مرتبطة بإنجاز مهم حققته البشرية بعد صراعاتها الطويلة مع الظلم والاستبداد والتخلف والقهر وهو «الديمقراطية» التى أتاحت للفرد أن يكون رقيبا على عمل السلطات، يمنحها صوته إن أفلحت فى خدمة الناس والمجتمع ويحجبه عند التقصير. ولهذا تغيرت صورة الشاعر فى عصرنا الحديث تغييرا جذريا عن صورته القديمة؛ فبعد أن كان كل همه أن يمدح الحكام ومن فى حكمهم من القواد والأمراء وأصحاب النفوذ والسلطان صار همه الأكبر أن يقف إلى جانب الكادحين والفقراء والمهمشين، وأن يكشف زيف الحكام وفسادهم - إن وجد - واستئثارهم بالنفوذ والسلطان، وأن يزيح الغطاء عن الحاضر ويعريه. لم يعد يهمه أن يأخذ المنح والعطايا ليستعين بها على حياته أو ليعيش فى رغد، بل إن همه الأول والأخير - عند الشعراء الحقيقيين بالطبع - أن يكون مدافعا عن الحرية والديمقراطية وكرامة الإنسان وحقوقه، حتى ولو عاش فقيرا محتاجا. وقد حدث هذا لشعراء كثيرين مواقفهم وأسماؤهم معروفة، بعضهم عانى من النفى القهرى أو الاختيارى، وبعضهم عانى من شظف العيش، وبعضهم مُنع من الظهور فى أجهزة الإعلام حتى لا يكون عنصر تحريض وإثارة للجماهير ولم تكن مصادفة أن تكون القصائد الأولى فى الشعر الحديث عن الكوليرا، وسوق القرية المليء بالحُمر الهزيلة والذباب، والوقوف متزلفا على باب الحسناء بدلا من التزلف على باب الحكام، والنفور من شبح المدينة. الخ.

ولا شك أن الشعراء يختلفون فى تعريتهم للحاضر وفى الإبانة عن وعيهم بالمستقبل وفقا لرؤية كل منهم عن الفعل الشعرى والأدوات التى يستخدمونها والأساليب التى يلجئون إليها؛ ومن ثم لا نستطيع أن نضع الجميع فى كفة واحدة ونقول إن السياب مثل أدونيس مثل البياتى، مثل أحمد حجازى مثل أمل دنقل.. الخ لأن لكل من هؤلاء عالمه الخاص وأدواته التى تختلف كل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاختلاف عن أدوات الآخرين، ولكنهم جميعا فى النهاية يندرجون فى سياق واحد ليعبروا عن تجربة تاريخية لها خصوصيتها فى الزمان والمكان، وهى خصوصية تختلف عن خصوصيات سابقة وتنطوى على قيم ومعايير عامة يقفون جميعا تحت مظلتها. ومن هنا استطعنا أن نقول إن الشعر الحديث مختلف تماما عن الشعر القديم فيما يتعلق بزاوية التوجه. فغالبية الشعراء قديما كانوا يتجهون إلى الحكام وغالبية الشعراء الآن يتجهون إلى الشعب خاصة المطحونين والفقراء الذين هم - فى رأى الشعراء المحدثين - ملح الأرض. وهذا التوجه مرتبط - كما أسلفت - بالقيم البديلة التى حلت محل القيم الماضية. ومن ثم صار الشاعر الذى يتوجه بقصيدته إلى حاكم يمدحه أو امير يبغى نواله منبوذا من جمهرة القراء والكتاب والمثقفين على حد سواء، بل إنه قد لا يحظى بتقدير الممدوح نفسه. وهذه - بدون أدنى شك - رؤية حضارية مستقبلية تجعل الشعب صاحب السلطة الأولى وصاحب القرار الأول فى تطور المجتمعات. ولعل هذا يفسر أيضا - فى جزء منه - سر الشعبية الطاغية التى حظى بها شعر **نزار قبانى** لدى المحكومين والحاكمين معا كما أن الأهمية التى اكتسبها شاعر مثل **أمل دنقل** قد جاءت فى جزء - منها أيضا - نتيجة لتمرده وثورته على الأوضاع الظالمة، وعدم لجوئه إلى الاستسلام والمهادنة، كما فعل كثيرون غيره وخاصة فى فترة لاحقة، ومن ثم فقدوا كل ما كان لهم من رصيد لدى الجماهير الكادحة.

وقد انطلق **أمل دنقل** فى رفضه للواقع وعدم مهادنته له من رؤية شديدة اللصوق بالفن بمفهومه الحديث. فدور الشعر - فى رأيه - هو رفض الواقع مهما كان هذا الواقع جميلا، وذلك لأن الشاعر يحلم دائما بواقع أفضل منه، فهو - أى الشاعر - يريد أن يحول الواقع إلى حلم، والحلم إلى واقع وهكذا[٣]. وهذه الرؤية تذكرنى بما فعله كبار شعراء أمريكا اللاتينية وكتابها طوال القرن العشرين، فقد ظلوا فى حالة تمرد متواصل على الواقع حتى تم تغييره إلى الأفضل فى بعض البلدان أو صار فى طريقه إلى التغيير فى بلدان أخرى. ولعلنا سمعنا بما حدث لدكتاتور شيلى السابق أثناء ذهابه للعلاج فى لندن، فقد تقدم أحد القضاة الإسبان بطلب لتسليمه إلى إسبانيا لمحاكمته على الجرائم التى ارتكبها ضد الإنسانية. وهناك دول فى أمريكا اللاتينية الآن تتمتع بالديمقراطية الكاملة والحقيقية مثل الأرجنتين وبيرو ونيكارجوا.. الخ وبالطبع ساعد الكتاب والشعراء فى الوصول إلى هذا الوضع بأعمالهم المتمردة القوية اللافتة للأنظار والمعبرة عن الرغبات الملحة لدى أبناء شعوبهم - والأسماء فى هذا الشأن كثيرة حتى لتصعب الإشارة إليها كلها، ويكفى أن نذكر اسمى **ثيثار باييخو** و**بابلونيرودا** من الشعراء والأول منهما عاش فى حالة شظف ومعاناة قاتلة، والثانى عانى من النفى والحصار والفقر أيضا حتى وفاته عام ١٩٧٣.

أما فى الرواية فهناك كتاب رائع (من حوالى خمسمائة صفحة) كتبه الروائى البيروانى **ماريو بارجس يوسا** عام ١٩٧١ عن أستاذه وصديقه الروائى الكولومبى **جابرييل جارثيا ماركيز** تحت عنوان «قصة متمرد» وبهذا نرى أن رؤية **أمل دنقل** بشأن رفضه للواقع حتى ولو كان جميلا تنسجم مع الرؤية العالمية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السائدة عند كبار المبدعين، لأن هؤلاء دائما يحلمون بواقع أفضل فما بالك إذا كان الواقع الذى ينسب إليه كتاب بلاد العالم الثالث واقعا يحتاج إلى تغييرات جذرية وتحولات مستمرة!!.

الوعى المستقبلى والقناع

والوعى بالمستقبل فى الشعر العربى المعاصر يتحقق عن طريق استخدام القناع. والقناع - كما يعرِّفه الدكتور **إحسان عباس** - يمثل شخصية تاريخية - فى الغالب - يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائض العصر الحديث من خلالها. والقناع خلق لأسطورة تاريخية لا تاريخ حقيقى، فهو من هذه الناحية تعبير عن الضيق من التاريخ الحقيقى، بخلق بديل له هو الأسطورة أو هو محاولة لخلق موقف درامى(٤). ويرى الدكتور **جابر عصفور** أن القناع رمز يتخذه الشاعر العربى المعاصر ليضفى على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفى الرمز المنظور الذى يحدد موقف الشاعر من عصره. وغالبا ما يتمثل رمز القناع عالم هذه الشخصية فى مواقفها أو هواجسها أو تأملاتها أو علاقتها بغيرها يخيَّل إلينا معها أننا نستمع إلى صوت الشخصية، ولكننا ندرك شيئا فشيئا أن الشخصية فى القصيدة ليست سوى «قناع» ينطق الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمنى تجاوبا يصل بنا إلى معنى القناع فى القصيدة(٥). والقناع - لذلك - وسيط يتيح للشاعر أن يتأمل من خلاله ذاته فى علاقاتها بالعالم. وهو ينطوى على مفارقة تحدد طبيعته، لأنه ينطق الشاعر ولا ينطقه فى نفس الوقت(٦).

وقد كثر استخدام القناع فى الشعر العربى المعاصر بطريقة لافتة للنظر ولم يكد يترك شخصية عربية أو أجنبية، تاريخية أو إبداعية إلا وتم استدعاؤها للتعبير من خلالها عن أزمة الشاعر، أو كشفه لمواطن الزيف، أو التحذير من شىء يمكن أن يقع، أو التنبؤ بمستقبل، إلى غير ذلك من رؤى وأفكار وعواطف وأحاسيس يبثها الشاعر عبر أقنعته. ويبدو أن الشعراء وجدوا القناع أداة طيعة فى أيديهم ووسيلة يسهل السيطرة عليها فنيا وتعبيريا فأكثروا من استخدامه حتى لنجد ديوانا يقوم على قناع كامل أو عدد من الأقنعة، وقد تمتد الأقنعة لتنتشر فى معظم أعمال الشاعر أو كلها وتشكل غابة كثيفة من الأشجار تتلاقى ذوائبها لتصنع أرضيات متكاملة من الظلال. وعلى أية حال فإنه لا يُهمنى هنا دراسة الأقنعة بكل ما تحمل من دلالات أو إشارات، بل ما يتعلق فقط بالبعد المستقبلى. وبتعبير آخر كيف يكون القناع دالا على المستقبل فى الوقت الذى يعود فيه الشاعر إلى الماضى بحثا عن شخصية أو رمز يعبر عن نفسه من خلاله؟

والحق أن هذه المسألة تنطوى على مفارقة مهمة، وهى مفارقة - كما يقول **جابر عصفور** - خاصة بالزمن فالحلاج مثلا فى شعر **أدونيس** أو **صلاح عبد الصبور** أو **البياتى** يقودنا من حيث الظاهر إلى الماضى، ولكنه يقودنا فى حقيقة الأمر إلى الحاضر، ومع ذلك فهو يقودنا إلى المستقبل. أى أنه من خلال عودته إلى الماضى يعمل على تعميق إدراكنا للحاضر، وعندما يتجاوب الإدراكان الحاضر والماضى يتولد إدراك المستقبل. وعندئذ ينطوى القناع على ثلاثة أبعاد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للزمن[٧]. وهذه المفارقة فى الزمن تصل بين القناع والأسطورة، ذلك لأن الأسطورة - فيما يقول كلود ليفى شتراوس - تشير دائما إلى أحداث وقعت فى الماضى، ولكن القيمة الفعلية للأسطورة تكمن فى أن هذه الأحداث الماضية إنما هى أحداث دائمة تفسر الحاضر والماضى والمستقبل.

وقصيدة القناع تشبه الأسطورة من هذه الناحية، لأنها، أى قصيدة القناع، تتحدث عن أحداث وقعت فى الماضى، وعن شخصية ليست موجودة فى الآن. ولكن القيمة الفعلية لهذه الأحداث وهذه الشخصية تكمن فى قدرتها على تفسير الحاضر والماضى معا، فتستطيع قصيدة القناع بالجمع بينهما أن تكشف عن المستقبل[٨]. والكشف عن المستقبل هنا ليس بمعناه الساذج المباشر الذى يدخل ضمن مجال التنبؤ بالغيب، وذلك لأن الغيب مسألة شائكة «لا يعلم الغيب إلا الله» بل بمفهومه الأعمق المتصل بالكشف عن سوءات الحاضر بغية تمهيد الطريق أمام القوافل الزاحفة نحو المستقبل. فعندما يستدعى أمل دنقل فى ديوانه «العهد الآتى» بعض نصوص «العهد القديم» بما تحمل من أسفار وشخصيات وأفكار، ويغير قليلا من حرفية النص ليجعله مثلا «أبانا الذى فى المباحث» بدلا من «أبانا الذى فى السموات»، ثم يختفى خلف هذه الأقنعة المستدعاة، سواء كانت شخصيات أو أقنعة نصية، (لأن النص أيضا يمكن أن يصبح قناعا) نقول عندما يفعل ذلك فإنما يكشف عن وضع مهترئ فى الحاضر كى يزيحه من طريق المستقبل. تقول قصيدة «صلاة» من الديوان المذكور:

أبانا الذى فى المباحث. نحن رعاياك باق
لك الجبروت
وباق لنا الملكوت
وباق لمن تحرس الرهبوت.
تفردت وحدك باليسر إن اليمين لفى الخسر
أما اليسار ففى العُسر إلا الذين يماشون.
إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة
العيون .. فيعشون إلا الذين يشون. وإلا
الذين يُوَشون ياقات قمصانهم برباط
السكوت!..الخ

وكما هو واضح فإن الشاعر قد جمع بين استلهامه للنص التوراتى واستلهامه للنص القرآنى، وصنع من ذلك صفيرة معقدة، بل شديدة التعقيد على الرغم من بساطتها الظاهرة، لأنه جمع بين استلهام النص واستدعاء القناع، وربط كل هذا بلحظة حاضرة يعيشها الفرد ويتأثر بما لها من نتائج سيئة على مشاعره وعلى حياته؛ فاليمين فى خسر واليسار فى عسر، أى أن الناس جميعا بين خسر وعسر، ولا ينجو من هذا الوضع المتردى والذى يزداد كل يوم ترديا إلا الذين يماشون... الخ لقد انتهى إذن الوضع الذى كان فيه اليمين محمودا، كما يقول النص القرآنى «وأصحاب اليمين ما أصحاب اليمين فى سدر مخضوض، وطلح منضود وظل ممدود، وماء مسكوب، وفاكهة كثيرة لامقطوعة ولا ممنوعة» (سورة الواقعة آية ٢٦ إلى ٣٢).وانتهى الوضع الذى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صار فيه اليسار معبرًا عن الطبقات الكادحة ولم يبق إلا وضع واحد ينعم فيه الذين يماشون، والذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون. أما الباقون فمنبوذون مطرودون من ساحة أصحاب السلطان الذين رأوا فى هذا الوضع الجديد تمكينا لعروشهم وترسيخا لسيادتهم. ولم يعد للشرفاء إلا الصمت يلوذون به طلبا للحماية من وضع يلوث فيه القابضون على زممهم، وتصنع لهم التهم التى صارت بدورها جاهزة لا تحتاج إلى كبير جهد.

ويبدو أن الوضع الذى اشتكى منه أمل دنقل فى هذه القصيدة قد استشرى فى كل أنحاء العالم على الرغم من اختلاف الدرجات بين هذا المكان أو ذاك. فقد قرأت أخيرا للكاتب الإسبانى **فرانثيسكو أيالا** (٥٢ عاما) بمناسبة حصوله على جائزة أمير أستورياس، وهى جائزة تمنح باسم ولى العهد، قرأت له كلمة تقول: «ربما تكون العبقرية الآن هى أن تلتزم الصمت»[٩]. ولكن هل انتهى الأمل؟ كلا. إن الحلم بمستقبل أفضل كامن فى خلفية النص، أو قل إنه هو المسكوت عنه فى القصيدة. ولهذا نجدها تنتهى بالمقطع التالى:

أبانا الذى فى المباحث. كيف تموت

وأغنية الثورة الأبدية..

ليست تموت؟!

النبوءة واستلهام التراث

مفهوم النبوءة عند أمل دنقل يدل على وعى علمى ومعرفى بالموضوع وينطوى على رؤية منهجية تستبعد الكهانة بمفهومها القديم، وتحيط بأبعاد التطور الإنسانى على مدى الأزمنة المتعاقبة. فقد نبعت الفكرة قديما حينما كان الشاعر يجمع بين الشعر والكهانة، والكاهن القديم كان فى الأساس فيلسوفا ومؤرخا وشاعرا للقبيلة، ثم أصبحت الفلسفة علما والتاريخ استقل وأصبح هو الآخر علما، ولكن الشاعر - كما يقول أمل دنقل - لم يصبح كذلك لأنه يتعلق بالجزء الروحى فى الإنسان. ومن هنا يقال إن الشاعر يستطيع أن يتنبأ، ولكنه ليس تنبؤا، وإنما هو درجة من الوعى بالواقع الذى يحدث حواليه. بمعنى أن الشاعر يملك من الوعى بالواقع والالتصاق به ما يمكنه من أن يحس باتجاه الأشياء والأحداث وليس عن طريق العرافة أو الكهانة كما يريد بعض الشعراء أن يضفوه على أنفسهم[١٠].

وهذا الفهم العلمى الواعى للنبوءة يتبدى على مستوى الإبداع الشعرى فى قصائد أمل دنقل، وأبرزها فى هذا الصدد قصيدته الشهيرة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» التى كتبت فى ١٣ يونيه عام ١٩٦٧ أى بعد الهزيمة مباشرة، وكانت بمثابة بكائية حزينة للكرامة التى ضاعت على رمال الصحراء، والجنود الذين انفلتت عقودهم، واختلطت دماء بعضهم بالرمال، وبعضهم الآخر تاهوا فى الصحراء لا يدرون من أى طريق يسلكون ولا إلى أى مكان يذهبون.

استدعى أمل دنقل فى هذه القصيدة قناع زرقاء اليمامة، وهى شخصية معروفة فى التراث العربى، حادة البصر، وعندما حذرت قومها من قدوم الأعداء لم يستمعوا إليها فحاقت بهم الهزيمة حولّ أمل دنقل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زرقاء اليمامة من فتاة عادية تميزت فقط بحدة البصر إلى عرافة مقدسة، لكن هذه العرافة لم تفعل فى القصيدة أكثر مما فعلته فى الواقع، وهو فعل يقوم على رصد الواقع ورؤيته رؤية مباشرة لأنها رأت الأعداء فعلا ببصرها الحاد يتحركون نحوهم من بعيد تحت أشجار يحملونها، أى أنها لم تقدم نبوءة تحتمل الصدق والكذب، بل رأت واقعا فعليا وحذرت منه، وها هو الشاعر يرفعها إلى مرتبة العَرافة، لكنها العِرافة بمفهومها العلمى الذى أشرنا إليه آنفا. وفضلا عن ذلك فإن دورها فى القصيدة هو الاستماع إلى الشاعر يبثها جراحه وأحزانه، وينقل إليها صورة مفصلة عما حدث:

أيتها العرافة المقدسة..

جئت إليك.. مثخنا بالطعنات والدما،

أرهف فى معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة

منكسر السيف، مغبّر الجبين والأعضاء،

أسأل يازرقاء..

عن فمك الياقوت، عن نبوءة العذراء..

عن ساعدى المقطوع.. وهو مايزال ممسكا بالراية المنكسة

عن صور الأطفال فى الخوذات.. ملقاة على الصحراء

عن جارى الذى يَهُم بارتشاف الماء..

فيثقب الرصاص رأسه.. فى لحظة الملامسة!

.. الخ

وتمضى القصيدة على هذا النحو إلى أن يطلب الشاعر من عرّافته أن تتكلم ولا تغمض عينيها، وألا تسكت لأنه - أى الشاعر - سكت ومع ذلك لم ينل فضلة الأمان، وهنا يتم استدعاء شخصية تراثية أخرى أو قناع آخر هو إحدى الشخصيات المهملة فى القبيلة والتى تتلاقى، على المستوى المعاصر، مع شخصية الشاعر الذى يمثل فردا من أفراد المجتمع لا حول له ولا قوة، يدعى إلى الموت ولا يدعى إلى المجالسة.

ويختم الشاعر قصيدته بالمقطع الذى يبدأ بقوله: (أيتها العرافة المقدسة/ ماذا تفيد الكلمات البائسة؟) وذلك لأن القوم لم يستمعوا إلى تحذيرات زرقاء فحدث لهم ما حدث، ثم التمسوا الفرار، وبقيت هى (قناع الشاعر) وحيدة عمياء، ولم يتغير شىء، فما تزال باقية أغنيات الحب.. والأضواء والعربات الفارهات والأزياء. القصيدة إذن ليس فيها ما يشى بالعرافة بمفهومها الخرافى الساذج، وإنما هى وعى حاد بالواقع يتم إبرازه من خلال استدعاء شخصية زرقاء اليمامة المليئة بالدلالات والإيحاءات. وكل مافعلته هنا - كما أسلفت - أنها أحسنت الاستماع إلى الشاعر يقص عليها تلك المأساة المروعة، ويطلب منها (وإن كان كما هو معلوم يطلب من نفسه) ألا تسكت لأن السكوت عواقبه وخيمة، والناس من خوف الفقر فى فقر، ومن خوف الذل فى ذل.

وبهذه القصيدة ظل أمل دنقل منذ مأساة هزيمة ٦٧ حتى الآن هو الصوت المعبر عن عمق المأساة، سواء بوصفه الدقيق للأحداث التى جرت، وهو وصف شعرى موجز ومكثف ومعبر فى آن، أو بتحريضه على عدم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السكوت، لأن السكوت قرين الذل والتدهور والانحلال، أو بدعوته أبناء شعبه للنهوض والقيام بدورهم فى التوجيه والإصلاح، وهى نزعة - كما ذكرت من قبل - تتلاقى مع الأفكار السائدة عن الديمقراطية وحقوق الإنسان، وحق الشعب فى مراقبة الأجهزة الحاكمة. وهذا يدلنا على أن الرؤى المستقبلية تلتقى لتنتظم فى النهاية فى منظومة واحدة أو سلك واحد يضمها جميعا. فاعتداد الشاعر بنفسه ودفاعه عمن كانوا يسمون قديما بعامة الناس يمتزج باستخدامه للقناع، كما يمتزج بالنبوة بمفهومها العلمى الناضج، وكل هذا ينتج لنا قصيدة لها ملامحها الخاصة وظروفها الموضوعية التى تلتصق التصاقا حميما بالزمن والعصر الذى ظهرت فيه.

ومن الواضح أن **أمل دنقل**، الذى توفى عام ١٩٨٣، كان لديه إحساس قوى بأن العرب ينحدرون نحو هوة سحيقة. وفى ذلك يقول: «إذا أردت أن أحدثك عن المستقبل القادم فأنا أعتقد أنه سيكون فترة ضياع. بمعنى أنه مستقبل أمة فقدت، كما قلت، حلمها، ومحاطة كلها الآن بغزو ثقافى وفكرى، وتتبنى المنجزات المدنية الغربية. نحن الآن نملك مواطنا عربيا تحت يده أحدث الأجهزة والسيارات، ولكنه لا يملك العقلية العلمية التى يستطيع بها أن يدير كل هذا، فهو مستهلك وليس منتجا.. متلق وليس مبدعا. ولذلك أعتقد أن العرب فى السنوات القادمة لن يستطيعوا أن يقدموا أى إسهام حضارى، ولكنهم يستنشقون كل معطيات الغرب». ثم أشار **أمل دنقل** إلى أننا نحن العرب أمام نموذجين: نموذج تركيا التى تبنت قيم الغرب من فترة مبكرة وأصبحت الآن دولة لا قيمة لها فى الإبداع الحضارى، ونموذج اليابان التى استطاعت أن تستوعب كل حضارة الغرب، وتحتفظ فى الوقت نفسه بشخصيتها القومية. وقد رأى أمل دنقل أننا أقرب إلى تركيا منا إلى اليابان(١١).

ولاشك أن السنوات التى أعقبت وفاة **أمل دنقل** قد أثبتت، بما لا يدع أى مجال للجدال، أن توقعاته كانت صائبة، وقائمة على استقراءات واعية للواقع: فقد حدث استنزاف مبرمج للموارد العربية، وانهمكت معظم بلدان العالم العربى فى مشاكل طاحنة يمكن أن تقسمها إلى دويلات، وحدث فى العراق ما يشبه حملات المغول وهولاكو، وضاعت فلسطين والقدس هذه المرة بموافقة العرب ومباركتهم، واستمر التخلف العربى على ما هو عليه، والانقسامات على أشدها، ونحن داخلون إلى القرن الواحد والعشرين.

وتتداخل النبوة فى شعر **أمل دنقل** مع استلهامه للتراث، وكأننا أمام ديالكتيك يتحاور فيه الحاضر مع الماضى للتوجه نحو مستقبل أفضل. وقد رأى **أمل دنقل** أن العودة إلى التراث جزء هام من تثوير القصيدة العربية لكن العودة إلى التراث لا ينبغى أن تعنى السكن فيه وعدم مبارحته، بل إن هذه العودة تتم بطريقة محددة هى اختراق الماضى كى نصل إلى الحاضر استشرافا للمستقبل. ولكن أى تراث تتم العودة إليه؟.

لقد تأثر **أمل دنقل** فى بداية حياته بالتراث الإغريقى، وكتب عددا من القصائد استلهم فيها التراث الفرعونى، لكنه من خلال تجربته الشخصية أحس أن تواصله مع الناس لم يبدأ إلا عندما استخدم التراث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العربى. ومن ثم رأى أن استخدام التراث العالمى بدعوى عالمية الفن لا يخدم التراث العالمى فى كثير أو قليل، بل يلقى بتراثنا العربى الذى نريد أن نبعثه من جديد فى زوايا الإهمال(١٢). وكان يمكن لأمل دنقل أن يستمر فى استلهام التراث الفرعونى حتى آخر لحظة فى حياته، لكنه رأى بنظرته الثاقبة وحسه المرهف وموهبته المتألقة أن التراث الحقيقى الذى يعيش فى وجدان الناس هو التراث العربى الذى يأخذ أحيانا شكل التراث الإسلامى. وذلك لأن هناك - فى رأيه - فروقا دقيقة بين التراثين: فالعرب كانوا موجودين قبل الإسلام، ومن ثم يمكن اعتبار التراث السامى كله تراثا عربيا، لكن التراث الإسلامى تدخل فيه معتقدات شعبية لشعوب أخرى. وعلى الرغم من هذه الفروق فإن ثمة تداخلا بين التراثين(١٣). وهذا التداخل موجود على مستوى الإبداع الشعرى عند أمل دنقل، فنجده يستلهم - كما رأينا من قبل - شخصيات ونصوص من العهد القديم مثل قصيدة «صلاة» وقصيدة «سفر التكوين» وقصيدة «سفر الخروج».. الخ من ديوان «العهد الآتى». ومعظم هذا الديوان يدور حول هذا الموضوع وتكثر فيه عناوين الإصحاحات والمزامير وما إلى ذلك. ولنقرأ فقط المقطع التالى تحت عنوان «الإصحاح السابع» من قصيدة «سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس» لنرى كيف يربط أمل دنقل بين الحاضر والماضى فى لحظة خاطفة تنطوى على دلالات عميقة ذات إيحاءات قوية. يقول:

ليغفر الرصاص من ذنبك يا حاضر!

ليغفر الرصاص.. ياكيسنجر!!

وهذه القصيدة لها عنوان آخر موضوع بين قوسين هو (بكائيات) ومكوّنة من سبعة مقاطع، كل مقطع عبارة عن إصحاح أول، وثان، وثالث... الخ ومن الواضح أن أمل دنقل كتبها خلال الفترة التى قام فيها وزير الخارجية الأمريكى الأسبق هنرى كيسنجر، فى السبعينيات، بمهمة الصلح بين مصر وإسرائيل فى عصر الرئيس الراحل أنور السادات. ولذلك امتلأت القصيدة برموز واستلهامات دالة قديمة وحديثة كالإصحاحات المذكورة، وسرحان بشارة تلك الشخصية الفلسطينية التى اتهمت بقتل الأمريكى كيندى، وفيروز المغنية اللبنانية المشهورة، وهنرى كيسنجر. ومن كل هذه الرموز واستلهامها فى قصيدة عن «القدس» يصوغ أمل دنقل نبوته القوية

أن الذى يحرس الأرض ربُّ الجنود!

آه من فى غد سوف يرفع هامته؟

غير من طاطأوا حين أزّ الرصاص؟!

ومن سوف يخطب - فى ساحة الشهداء -

سوى الجبناء؟

ومن سوف يُفوى الأراجل؟

إلا الذى سيؤول اليه خراج المدينة!!؟

ولكن ديوان «العهد الآتى» (ولاحظ التداخل بين العهد بدلالاته القديمة والآتى بدلالته المستقبلية) لا يقتصر على استلهام العهد القديم، بل رأينا فيه رموزاً معاصرة، ونرى فيه أيضا رموزا عربية قديمة تتمثل تحديدا فى آخر قصيدتين وهما: «من أوراق أبى نواس»، و«رسوم فى بهو عربى».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتكون قصيدة «من أوراق أبى نواس» من سبعة مقاطع أو ورقات وبذلك يكون كل مقطع عبارة عن ورقة يدون فيها الشاعر ما عنّ له حول موضوع يقوم على التداخل بين شخصيتين تراثيتين هما الشاعر المعروف **أبو نواس «الحسن بن هانئ»** والمجاهد الأكبر الإمام **الحسين بن على** رضى الله عنه. وهذا التداخل يصل إلى لحظته التنويرية فى الأبيات الأخيرة من الورقة السابعة التى تقول عن الإمام **الحسين**:

مات من أجل جرعة ماء!

فاسقنى ياغلام.. صباح مساء

اسقنى ياغلام..

علنى بالمدام..

أتناسى الدماء!!

وبالطبع فإن **أبا نواس والإمام الحسين** مجرد قناعين لوضع معاصر لكنه ممتد منذ القدم وهو استئثار السلاطين بكل شىء: **(من يملك العملة/ يمسك الوجهين/ والفقراء: بين.. بين!)** أو **(لا تسالنى إن كان القرآن/ مخلوقا.. أو أزلى/ بل سلنى إن كان السلطان/ لصا أو نصف نبى!!)** فالقضية الجوهرية إذن – فى عرف شاعرنا – ليست قضية خلق القرآن كما طرحت فى تراثنا أيام الخلفاء العباسيين والتى امتحن خلالها الإمام **أحمد بن حنبل** أقسى امتحان، لكنها قضية السلطان وفرضه لرؤيته الخاصة على الناس جميعا وقيام بطانته وحرسه وأتباعه بتنفيذ ذلك رغم أنف الجميع، حتى ولو أدى كل هذا إلى الخراب والدمار كما هو حادث فى كل عصر وحين. والسلطان وأتباعه لا يتورعون عن ارتكاب أفظع الجرائم من أجل تحقيق أهدافهم. ولم تكن فى التاريخ جريمة أكبر من قتل الإمام **الحسين** فى كربلاء ومنعه من جرعة ماء. ولذلك يقول **أمل دنقل**:

وتساءلت

كيف السيوف استباحت بنى الأكرمين

فأجاب الذى بصّرته السماء

انه الذهب المتلألئ فى كل عين.

... ...

ان تكن كلمات الحسين..

وسيوف الحسينْ..

وجلال الحسينْ..

سقطت دون أن تنقذ الحق من ذهب الأمراء؟

أفتقدر أن تنقذ الحق ثرثرة الشعراء؟

والفرات لسان من الدم لا يجد الشفتين؟!

والقصيدة الأخرى «رسوم فى بهو عربى» هى استلهام للنقش الشهير الموجود على جدران قصر الحمراء فى غرناطة وهو «لا غالب إلا الله». وهذا النقش يشير دائما إلى مجد غابر تولى، وله دلالات تحفر فى مخيلة الإنسان العربى، وكأن بنى نصر ملوك غرناطة فى الفترة الأخيرة من الوجود العربى الزاهر فى الأندلس كانوا يتنبأون بما سوف يؤول إليه الحال من انحدار للحضارة الأندلسية وسقوطها النهائى عام ١٤٩٢ على يدى الملكين الكاثوليكيين فرناندو وإيزابيلا وتسلمهما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمفاتيح القصر فى ذلك المشهد المؤلم المعروف تاريخيا، أقول كأن ملوك بنى نصر كانوا يتوقعون قدوم هذه اللحظة فجعلوا ذلك الشعار «لا غالب إلا الله» شعارهم، وكأنما كانوا يقدمونه رسما دارسا يصلح لأن يقف عليه الشعراء كما هى عادتهم منذ الجاهلية فى الوقوف على الأطلال. وما جدران قصر الحمراء وأبهاؤه إلا أطلال تحض على البكاء - وها هو أمل دنقل - مثل كثيرين غيره من الشعراء القدامى والمحدثين - يبكيها فى هذه القصيدة، رابطا بينها وبين لوحات أخرى معاصرة تسقط، أهمها لوحة المسجد الأقصى، وقبة الصخرة والبراق - ولكن لوحات المقاومة، على الرغم من كل انهيار موجودة ومن بينها لوحة تحمل اسم «سرحان» أى سرحان بشارة المذكور وبين هذا وذاك تتوالى النقوش والرسوم، ومن بينها نقش يقول: «الناس سواسية - فى الذل - كأسنان المشط»، ثم تأتى الخاتمة لتقدم مشهدا معاصرا يعد نموذجا لما يحدث للطبقات الفقيرة المطحونة.

ولا أعتقد أن هناك شاعرا غير أمل دنقل استطاع أن يستوعب هذا المشهد بكل أبعاده ودلالاته، وكأنما يطبع رسما أو نقشا معاصرا يضاهى فى دلالته وفيما ينطوى عليه من مفارقة الرسم الموجود فى قصر الحمراء. لكن إذا كان نقش قصر الحمراء يدل على مجد غابر فإن النقش الشعرى المعاصر يدل على بؤس حاضر. ولنقتطع جزءا من هذ الخاتمة، تقول:

من يقتل أطفال المساكين؟

لئلا.. يكبروا فى الشقق المفروشة الحمراء..

خدامين.. سابونين.. قوادين..

من يقتل أطفال المساكين؟

لكيلا يصبحوا - فى الغد - شحاذين..

يستجدون أصحاب الدكاكين..

وأبواب المرابين..

يبيعون لسيارات أصحاب الملايين الرياضين.

وفى المترو يبيعون الدبابيس ويس.

وينسلون فى الليل..

يبيعون الجمارين

لأفواج الفراة السادحين!

وهذا الارتباط الحميم فى شعر أمل دنقل بين الحاضر والماضى فى نوع من استشراف المستقبل ينطلق من رؤية ناضجة للشاعر حول الشعر فى جوهره والوظيفة الحقيقية التى ينبغى على الشاعر أن يقوم بها. وفى ذلك يقول أمل دنقل: «إن الشعر فى جوهره هو إعادة اكتشاف للعالم المحيط بالإنسان، ثم إعادة بنائه كما يجب أن يكون. والشاعر لا يستطيع أن يرى العالم بغير عينه، وبالتالى لا يستطيع أن يكتشف العالم اكتشافا حقيقيا إلا إذا ارتبط هو نفسه بالواقع الذى يراه. وكل ما عدا ذلك إما مستعار أو زائف»(١٤). وهذا الواقع عند أمل دنقل ينحصر ليشمل الواقع المحيط به فى مصر والمنطقة العربية فقط، ولا يمتد امتدادات واسعة ليشمل العالم كله وقضايا الإنسان فى كل مكان، ولهذا يعلن أمل دنقل دهشته من هؤلاء الذين أنتجوا قصائد عن كوريا وفيتنام وبطولة جيفارا - مع تقديره لكل هذا - لأن الجماهير البسيطة فى الأرض المحتلة فى فلسطين تواجه الموت فى قضية عادلة تعلم مقدما - فى رأيه -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنها قضية خاسرة. وهنا تكون البطولة الحقيقية. لأن تشى جيفارا عندما مات كان يؤمن بأن اسمه لابد أن ينتصر يوما ما، لكن شهداء المقاومة ماتوا وهم يعرفون يقينا أن مسار الأحداث ضدهم. حتى السلطات التى يفترض أنها معهم هى فى الحقيقة ضدهم، ومع ذلك ماتوا دون أدنى تردد(١٥).

أما عن وظيفة الشاعر - فى رأى أمل دنقل - التى يصفها بالوظيفة الحقيقية فهى وظيفة وطنية وليست وظيفة رسمية أو لقبا من ألقاب الصالونات والمهرجانات، ولهذا لم ير الشاعر لنفسه مكانا متميزا أو متفردا عن الآخرين، بل رأى أنه يؤدى دورا، مجرد دور مثلما يؤدى العامل الصغير دوره وكلا الدورين لا يقل شرفا عن الآخر. ثم إنه - أى أمل دنقل - قد أسقط من نفسه أوهام التغنى بجمال الغروب وصفاء النهر ورقة الزهر، لأن الطبيعة - كما يقول - تستمد صورتها الحقيقية فى خياله من وضع البشر الذين يعيشون فوقها، ومن حساسية الإنسان الذى يتعامل مع تلك الطبيعة(١٦).

فأمل دنقل - كما هو واضح - شاعر ذو قضية. وقضيته مرتبطة ارتباطا شديدا بأهله ووطنه، وهو لم يحلم بأبعد من ذلك. ولعله - لهذا السبب - كان ومازال أكثر الشعراء قربا من قلوب الناس لأنه ظل دائما شديد الالتصاق بهم، يعبر عن همومهم، ويجسد نزعات التمرد الكامنة فى أعماقهم، وينفعل بالأحداث ليطرحها فى حروف وكلمات على حين ينفعلون هم أيضا بها ولكن فى صمت. ولهذا مازال الناس من المحيط إلى الخليج يرددون قصيدته الشهيرة «لا تصالح» كلما ضربهم أمر أو أحسوا بانتكاسة فى عملية السلام. وليس ذلك فقط، بل إنه فى كل قصائده يعبر عن الجماهير الكادحة والمقهورة فى كل مكان على أرضنا العربية الواسعة. يقول فى القصيدة المذكورة من ديوان «أقوال جديدة عن حرب البسوس».

لا تصالح!

.. ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك،

ثم أضع جوهرتين مكانهما..

هل ترى..؟

هى أشياء لا تشترى..

وإذا كان الواقع عند أمل دنقل يظل - كما رأينا - محصورا فى دائرة محددة ولا يسقط فى وهم الإحاطة بالواقع الإنسانى برمته، فإن هذا الواقع نفسه على المستويين الزمنى والتاريخى يظل محصورا داخل الدائرة العربية الإسلامية ولا يحلم بإحياء ما يسمى بالفرعونية. وقد أشرت إلى طرف من ذلك فيما سبق، والآن أضيف بأن أمل دنقل قد رأى بحسه الصادق أن البطل الوجدانى للمصرى الحالى هو البطل العربى وليس البطل الفرعونى. وفى ذلك يقول، بعد الإشارة إلى محاولات جعل مصر تنكفئ على ذاتها بدعوى أنها فرعونية: «وهذا أدى إلى أن يشعر الإنسان المصرى بالعقم، لأن مصر بطبيعتها وثقافتها وإسلامها وأبطالها القوميين هى دولة عربية فالمصرى يعتبر أن بطله الوجدانى خالد بن الوليد وليس أحمس»(٧). ولهذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقول فى قصيدة «خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين» من ديوان «أوراق الغرفة»[٨]:

هاأنت تسترخى أميرا ..

فوداعا ..

ياصلاح الدين.

ياأيها الطبل البدائى الذى تراقص الموتى

على ايقاعه المجنون.

ياقارب الفلين

للعرب الفرقى الذين شتتتهم سفن القراصنة

وأدركتهم لعنة الفراعنة

وسنة.. بعد سنة..

صارت لهم وطنين..

تميمة الطفل، وأكسير الغد المنّين.

الهوامش :

(١) انظر «أحاديث أمل دنقل»، مطابع نيولوك، القاهرة، ١٩٩٢ ص٥٩ - ٦٠.

(٢) انظر كمال خير بك، حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر، وهى أطروحة دكتوراه قدمت إلى جامعة جنيف فى ١٩٧٢/٦/٢٨ باللغة الفرنسية، ثم قامت بترجمتها إلى العربية لجنة من أصدقاء المؤلف، ونشرت الطبعة الأولى عام ١٩٨٢ فى بيروت، ص ٩٩ - ١٠٠.

(٣) انظر مجلة إبداع، عدد خاص بأمل دنقل، العدد العاشر، السنة الأولى ذو الحجة ١٤٠٣، أكتوبر ١٩٨٣، آخر حديث مع الشاعر أجرته اعتماد عبد العزيز، ص ١١٨.

(٤) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربى المعاصر، عالم المعرفة، الكويت فبراير ١٩٧٨، ص ١٥٤ - ١٥٥.

(٥) جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر - مهيار الدمشقى، مجلة «فصول» المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١ ص١٢٣.

(٦) السابق، ص ١٢٣.

(٧) السابق، ص ١٢٤.

(٨) السابق، ص ١٢٥.

(٩) فرانثيسكو ايالا، حوار معه منشور بجريدة ABC فى ٢٢ اكتوبر عام ١٩٨٨.

(١٠) مجلة «إبداع»، الحديث المذكور، ص١٢٠.

(١١) السابق، ص ١٢٠ - ١٢١.

(١٢) انظر «أحاديث أمل دنقل» ص١٠٩.

(١٣) السابق، ص٥١.

(١٤) السابق، ص ٤١.

(١٥) السابق، ص ٤١.

(١٦) السابق، ص ٤٠

(١٧) مجلة إبداع، العدد المذكور عن أمل دنقل، ص ١١٧.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عدنان حسين أحمد*

وليمة لطيور الصباح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يكن أمامي سوى خيار واحد، هو أن أغادر هذه المدينة إلى الأبد وأتخلّص من مئات العيون المتربصة بي، ولكن أنىّ لي أن أنقذ نفسي من الهواجس المخيفة التي بثّها في داخلي جلاّد المدينة حينما أودع في أذني كلماته الهامسة قائلاً:

- تذكّر الكلاب السود الجائعة إذا ما فكرت بالهرب ذات يوم، كلاب شرسة متوحشة حُجب عنها الطعام لفترة طويلة ستنقّض على لسانك اللعين، ومخك المخبأ خلف هذا القحف الصلد.

خالجتني مخاوف مرعبة فتخيلتُ مشهد الكلاب المسعورة وهي تفترس لحمي الغض، وتلغ في دمائي، وتمرغ بقايا عظامي في الأوحال النتنة. لكن دليلي طمأنني كثيراً، وأزال جزءاً كبيراً من مخاوفي حين قال:

- إنني أعرف هذه المضارب شبراً شبراً. وبإمكاني أن أجتازها وأنا مغمض العينين!

خالطني شيء من الارتياح وأنا أستمع لدليلي وهو يصف لي طريق الهروب المتعرّج. غاب قرص الشمس خلف مدار الأفق الدامي مخلّفاً حَرّاً قاتلاً تتلظى به جداول الماء العفنة التي طفحت على الأرض المزروعة الواسعة وكوّنت مستنقعات صغيرة محاطة بالحلفاء وأوتار القصب المتطاولة. كان جسدي الراعش ينزّ عرقاً، لهاثي يتصاعد شيئاً فشيئاً. كنت أتمنى أن أبلّ ريقي بجرعة ماء بارد، ولكن ليس ثمة حولي غير المياه الآسنة التي تتماوج تحت الأشنّات الخضر التي تغطي

---

* قاص عراقي مقيم في هولندا

مساحة كبيرة من سطوح المستنقعات المبثوثة على جانبي الطريق الترابي المتموّج، وجرعة ماء مدخّرة لجائحة العطش القادم. ثمة قرىً صغيرة متناثرة عند حافات الجبال تشكل خطاً افقياً يمتّد بموازاة شروق الشمس وغروبها. اجتاح الليل آخر ما تبقى من خيوط النهار مخبئاً الخنادق الشقيّة والمراصد والرايا المتناثرة على قمم الجبال العالية. توقفنا قليلاً عند شجرة التوت العملاقة، وكان الدليل يحدّق في المدى الليلي الذي تفتضحُهُ النجوم المتألقة وخيط هلال مقوس رفيع سيتلاشى بعد قليل. اقترب مني وهمس في أذني موضحاً اللحظات الحرجة التي ينبغي علينا أن نجتازها بشجاعة نادرة.

- علينا أن نسلك هذا الوادي الذي يفصل بين القمتيّن، وما إن نجتاز خط الرايا حتى نكون قد وضعنا أقدامنا في المنطقة الآمنة. ثمة هاجس ملحاح كان يطغى عليَّ مُجبراً إياي على استرجاع صورة الكلاب المدربة الشرسة التي تتعقبني قبل أن أصل إلى حافات الأفق. ولجنا الوادي لاهثين فابتلعتنا قيعانه وانحناءاته العديدة المكتظة بالأشجار والأدغال. توقف الدليل غير مرّة معايناً نجوم السماء تارة، وتعرجات الوادي المحيرة كالمتاهة تارة أخرى. همست بأذنه :

- لقد أخطأنا الطريق؟ فأجاب جازماً :

- كلا، ينبغي أن نواصل المسير !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كنت أخشى أمر افتضاحنا في هدأة الليل، فالطلقة الواحدة قد تثير الافاً من الطلقات، ومصباح التنوير قد يقود إلى مئات من المصابيح التي ستتعلّق في كبد السماء. وكنت أجزم في سرّي بأننا نسير بخط أفقي بموازاة (القطعات) المدجّجة، ولكنه كان يتعلل بظلام الليل، وغياب القمر المبكر الذي حرف خطواتنا صوب قيعان الوادي البعيدة عن سفح الجبل. لم أحاجج نفسي كثيراً، إذ قاومت مخاوفي، وعززتُ ثقتي بهذا الدليل المرّبك الذي كنت أستشفّ رعبه من بريق عينيه المُعبّأتين بالخوف وصفحات وجهه الجامد. بددّت قلقي، وأجبرتُ نفسي على الانصياع لحسّه العزيزي الخائب، ومضيت خلفه محاولاً التقاط أنفاسي الهائجة والسيطرة على دقّات قلبي المضطرب. كنت أتخيلهم يندفعون صوبي ببنادقهم وكلابهم الشرسة، وحقدهم الأسوّد. خارت قدماي من التعب، وازداد وجيب قلبي، وتعالت في روحي صرخات مكتومة، وأيقنت بأننا نمشي إلى قبورنا بأقدامنا الثقيلة المتشابكة، لقد انتصف الليل ونحن نهيم في بريّة مجهولة، ويترقّبنا مصير غامض، فلقد ضاعت علينا الجهات الأربع، وصار الشمال جنوبا، والشرق غرباً، وكلانا يدور في حلقة مفرغة. كان كل شئ قلقاً، نجوم السماء المترّقبة، قمم الجبال، أحراش الوديان، وقلوب الأحبّة التي تحصي ثواني الاجتياز إلى بر الأمان. فجأة، استفزّ

سمعي صوتُ أدميّ افتضّ عذرية الليل الهادئ الذي بدأت تجتاحه أولى خيوط الفجر الفضيّة فأيقنت بأننا لا نزال ندور بين مراصد الحراسة وحقول الألغام، وعرفت جحم المحنة التي أوقعتُ نفسي فيها حينما أودعتُ ثقتي كلها في هذا الدليل المذعور. قدماي هدهما التعب، ورأسي أثقله الصداع، وثمة بقع رمادية بدأت تكبر وتتسّع لتشمل عينيّ المفتوحتين على اتساعهما، وكوّة الأمل الوحيدة بدأت تتضاءل شيئاً فشيئاً مغيّبة حلمي الأوحد بالخلاص من الدوران المحموم في فلك المتاهة. كنت أتشبّثُ دائما بنقطة الضوء الوحيدة التي تطل على عتمة روحي فتنعشها وتشيعُ فيها الهدوء والأمل والطمأنينة، غير أن المطاردة المضنّية قد أجهزت على أعصابي المشدودة فاستبّد بي عطش غريب اجتاح أحشائي كلها مخلفاً زبداً جافاً على الشفتين. بللّتُ شفتّي بآخر جرعة ماء لديّ فأحسستُ ببعض الارتواء المؤقت الذي سرعان ما تلاشى ليحل محله عطش أشد فتكاً وضراوة. اقترب مني الدليل وهمس في أذني ثانية:

- لنتحرك عكس اتجاه الصوت تماماً.

لم أجد بُداً من الموافقة الفورية على فكرته الجديدة التي شطحت في ذهنه إثر اصطدام عينيه ببريق خاطف لعينين يقظتين تتفرسان عبر ظلمة المرصد الضّعيف. اندفعت خطواتنا الموتورة بالاتجاه المعاكس، وكنا نتعثّر بالحصى وعروق الأدغال، وعساليج الكروم متطلعين صوب المدى المفتوح الذي لا تدنّس أرضه أحذية العساكر والمخبرين. فجأة اصطدام بصري بعينين حادتيّن فتعالت في داخلي أصوات غامضة صادرة من أقاصي القلب، أصوات تستشعر المخاطر التي داهمتنا على حين فجأة. ثمة كائنات غريبة تطاردنا، وأعين لاصقة تترصّدنا، وكوابيس رهيبة تجتاح أدمغتنا في عز اليقظة والانفعال. كائنات سرّية غامضة لكنها موجودة بلا أدنى شك.كائنات تتابعنا وتحاصرنا من كل الجهات. تسمّرت في مكاني حينما تأكدتُ من الأعين المتربصّة بنا قبل اندلاع الفجر بقليل. قلتُ لدليلي:

- لنتجّه صوب هذه القمة ونتلاشى خلفها.

غذذتُ الخطى باتجاه القمة فسمعتُ وقع خطوات ثقيلة تفتض سكينة الليل البارد، خطوات مراوغة تتلذّذ بتعذيبنا، خطوات لا مرئية تنوسُ مثل أرواح خبيثة هائمة ستنقضُّ علينا بعد دقائق أو ثوان ربما. وقبل أن نصل إلى ذروة الجبل لاحت الأعين ذاتها، أعين ضاحكة شامتة، أعين متربصّة تنتظر إشارة ما. استدرتُ عائداً صوب الوادي المطل على الجنوب ولكم كان استغرابي كبيراً حينما اصطدم بصري بنطاق من الأعين الوامضة. نطاق بصري يتحلّق حولنا بشكل مستدير.

كان النطاق كبيراً أول الأمر، ثم بدأ يضيق رويداً رويداً. ماجت الأرض الصلبة تحت قدميِ الواهنتين، وازداد رعبي حينما تناهت إلى سمعي أصوات لاهثة. توقفت مذهولاً وسط السفح المائل المطل على المدينة المتوارية خلف غابات الصفصاف. وأحسست بحشرجة الريح وهي تحمل بين طياتها عواءً مكتوماً لكلاب ممسوخة مدربّة، أو بشر بهيئة كلاب شرسة. اختلط فيِ أذنيِ صياحهم ونباحهم المتداخل الذيِ بدأ يهيمّن على الصمت المفخخ. ثمة حمحمة متصلة، وفحيح بدأ يتصاعد من قلب الجبل، ومن أطرافه البعيدة، ويتسلل عبر النباتات والأحراش الجبلية إلى الفضاء الرماديِ الذيِ يطوّقنا جميعاً. وانزاح جنح الليل، ولاحت أولى تباشير الصباح لأجد نفسيِ متشبثاً بدليل خائف لا يقوى على الاتيان بأيِ رد فعل معاكس فأيقنت بأنني أعزل ووحيد. هواء دبق، ورائحة لزجة عطنة بدأت تلف المكان، وتجثم على انفاسه المضطربة. أحقا أنا الذيِ أدور في هذه الحلقة المفرغة الضيّقة. كان الجبل يشهق بالحسرة، وأجفانيِ التعبى مفتوحة إلى اقصى مداها خوفاً من أن تمزقنيِ أنياب الكلاب المسعورة. ضاقت حلقة الرعب المستديرة فأبصرتُ مسوخاً مدجّجين بالبنادق المحشوّة يتدرعّون خلف قطيع من النمور الجائعة التيِ تكشّر عن أنيابها الضخمة الحادة، نمور وكلاب وضواريِ لم أشهد مثلها من قبل. كنت أتمنى أن يُطلقوا عليَّ سيلاً من رصاص بنادقهم كيِ أموت فيِ الحال. ارتفع قرص الشمس من خلف التلال البعيدة، ونعبت فيِ أعاليِ الجو غربان وطيور وجوارح، وتصاعدت فيِ الفضاء رائحة عطنة، وصار راسي مثل جلمود ثقيل تنوء به رقبتيِ الواهنة، صار النطاق المرعب مجسّماً ومرئياً بكل تفاصيله فاحتقن راسيِ وانتفخ شيئاً فشيئاً حتى صار مثل بالون كبيرة، وقبل أن ينقضّ عليَّ عقد النطاق الوحشي المحكم انفجر راسي متشظياً إلى كل الجهات، ليسربل هذه الوحوش الممسوخة بدمائها، ويصنع منها وليمة دسمة لطيور الصباح.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بجاهد عبد المنعم بجاهد

السوسنة البرية.. ودلة السنبلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنا جميزةٌ عجفاءْ

وأنْتِ السوسنُ الموصوفُ للضعفاء ترياقَا

أبعْد الموْتِ دون سماءْ

تُرى يخضرُّ عودُ الحبِّ فى الأعماق أوراقَا؟

تُرى يلتفُّ عودانا؟

يعود العُمْرُ ياعمرى كما كانا؟

أبعْد الهجر عشر سنين؟

ودار الكوْنُ ما دارا

يظلُّ السوسن الموصوفُ إكسيرا وعطّارَا

فأرجع قبل بدء الخلْقِ والتكوينْ

فأصلُب مرّةً أخرى أنا عودى

فجدعى فى ليالى الهجْر قد قطعوهْ

وصار الجذْرُ عند الغيْمِ مدْفونَا

وصار الزهْرُ تحت الأرْضِ مسجونَا

وفرْعى من منابتِهِ قد اجتثّوه

فآهٍ لو يعود إلىّ معبودى

وكيف يعودُ؟ دبّ الشيب فى الأوراق من زَمَنِ

فقدْتِ العْطرَ عْطر الحبِّ حلّ محلّه عْطرٌ من الشجنِ

وأنْتِ لجأْتِ للشّامْبُو وللسشوار

فهل أعطاكِ بْعض صباكِ ردّ قواكِ للعود الذى ينهارْ؟

أنا بْينى وبْينَكِ ألْفُ فدّانٍ من الغُرْبَهْ

وتفصلنا الطفيليات تُنْبِتُ بْيْنَنَا عُشْبَا، وتفصلنا الفتارينُ

وتفصلنا البنايات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتفصلنا الإشاراتُ

وتفصلنا الأفاريزُ

وتفصلنا الدهاليزُ

ويفصلنا كلامُ الناس ثرثرةً تردّدها العواجيزُ

وتفصلنا التجاعيدُ

وتفصلنا الأخاديد

وتفصلنا انْبعاجاتٌ بدتْ فى الجسْمِ وانتقلَتْ إلى الروح

وتفصلنا كلابُ الدهْرِ تفصلنا الثعابينُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تغيّر جلدُكِ المحبوبُ.. أنْتِ خرجتِ من روحى فثوبُكِ كان من كتّانْ

فصار الآن مجلوبًا حريريًّا من اليابانْ

أهذا سوْسنى الموصوف لى وردًا من البستانْ؟

وكنْتُ بحثتُ فى الوديانْ

وجُبْتُ عليْكِ أرْض الشامْ

سألْتُ عليكِ عشب الأرْضِ والرعيانْ

سألْتُ عليْكِ حتى الجانْ

طرقْتُ عليْكِ باب العشْقِ والأحلامْ

قرعْتُ الباب والتاريخ والأسوارْ

سألتُ عليْكِ أفراحى وكلّ مقاتلٍ فى الأرض والثوّارْ

سألتُ عليك أزهارى وكلّ تفتُّحِ النّوارْ

فمنذُ زمانْ

لقد وَصَفُوا لىَ التفّاحَ والسوْسنْ

وفصّ لُبانْ

وأرْزًا من ربُى لبنانْ

به أسْكُنْ

لقد وصفوكِ.. قبل مجيئِكِ الأرضىّ أعرفُ

غصْنَكِ الميّاسَ غصْنَ الْبانْ

وأعرفُ رمْشَكِ الفتّانْ

وضحْكَ الزهْرِ فى الفستانْ

وتْطويحًا لأذْنَيْكِ يُجَنّنُى مع الحلقانْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد وصفوك لى ياسوْسنى بالذاتْ

وقالوا ضوء عينيْكِ هو النجفاتْ

وأنّكِ إنْ وضعْتِ السندسَ الأخضرْ

بعينيْكِ على جرحى سأُبعثُ من دجى النسيانْ

ومَنْ فى الأرض لايُبْصِرْ

إذا مسّتْهُ عيناكِ.. سيبصرُ ما بداخلهُ ويُخرجُ

ما بداخله من الإنسانْ

فما إنْ لُحتِ.. جذعى امتد بالأغصانْ

ومدّ الظلّ فوق شواطىء العرب

ليستلقى عليه العاشق الولهانْ

فينقش فوق جذعى مولد الإحساس

والتاريخِ والأيّامْ

تحوّل كلُّ جميّزى عناقيدًا من العنبِ

ومدّ العُمْرَ غُصْنَ سلامْ

وعودُكِ وهْو ملتفٌ على عودى تحوّلَ

سوْسنَ الأحلامْ

وصرْنا نحن سنبلةً تناسق حَبُّها حبًّا وريحانَا

تدفّقْنا من التعبيرْ

عواطفنا تكاد تطيرْ

تعرّى جذعنا الآنا

لقد خطفتْكِ من عضنى الخراتيتُ

لقد أغروك بالحلقانِ والكردْانِ والماسِ

وصبّوا الخلّ فى الكاسِ

وقالوا هذه خمر المحبّينَ، قد التفّوا ثعابينَ

قد امتصّوا نسيمَ اللّيلِ والحبِّ

ولّفتْكِ الحوانيتُ

فلّفتْكِ التوابيتُ

سقطْتُ أنا على جنْبى، فصارالجذر عند الغيْمِ مدفونا

وصار الزهرُ تحت الأرض مسجونا

وعشّشَ عنكبوت الليل والوطواط والغربانْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وخلْفَ الجذْعِ ألمح خلْفه اللوطىّ والقرّادَ

والقوّادُ والقرصانْ

تَعَنْكَبَ حزنُنا فى داخل الحزْنِ

فكيف الآنَ جئْتِ الآنْ؟

فكيف سأصْلبُ العوداَ

وعودى ليس من صوّانْ

ولا خشبى أنا من زانْ؟

تغيّرنا.. تغيّرتِ

بقنطارٍ من الياقوت والمرجانْ

تزيّنتِ.. تزيّنْتِ

ورغم الزخرف البّراق يطل القلب والإحساسْ

تحجّبْتِ.. تحّجبْتِ..

رجعْنا نحن للخلْفِ

إلى عصر المماليكِ

وفوق شوارع الخْوفِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشيْتِ بلعبك الميّاسْ

وسوسنتى ـ طواعيةً ـ ستسجن نفسها خلْفِ الشبابيكِ

فكيف سيرجع العمر الذى ولىّ؟

وأيامى أنا فى الأرْض لا تلقى لها ظلاّ

وكيف يمدُّ عطر الوْسنِ البرىِّ أنفاسَهْ؟

وقد قتلوه إحساسَا

مداخُنُهُمْ أمام العين مصباحٌ ولكن يحجب الرؤيَهْ

مطابخهم قد انتفخَتْ وصارت تبلع الدنيا

وأرجلهم قد انبعَجَتْ فقد ناحَتْ من التخمَهْ

وأعينهم بلا حَدَقٍ وفيها ركّبوا فْحَما

رؤوسُهُمُ زجاجيّهْ

مدائنهم نحاسيّهْ

لهم لغةٌ مطلسمةٌ ضبابيّهْ

تبدّل سنبلُ التعبيرْ

تسلّلَ فى عواطفنا عروق الملْحِ والقصدير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقوقعْتُ . . حلفت أعيش فى الأعماق منسيًا

فلا كلّمْتُ بعد اليوم إنسيًا

ولاغنّيْتُ إنشادا

فجذعى صار لبادا

فلو أنسى خيوط الشيب فى شعْرِكْ

لسوف نظلُّ مفصولَيْن أبعادَا

فعقْد الماس فى نحرِكْ

يُباعدنا ويأكل منكِ أكبادا

وإمّارُمْتِ لو حبِّى له عادَا

أعيدى سنبل التعبيرْ

وخلّينى أرى جّميزتى منه تكاد تطيرْ

يلف السوسنُ المذبوحُ فوق الجذع أعوادَهْ

فساعتها أنا أعفو عن الهجْرِ

وساعتها يعود الشِّعْرُ للشعْرِ

ولكنّى أشكُّ أشكُّ . . أنت هنا مع الأسْفَلْتِ تختلطان سجادا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تغيّر سنْبلُ التعبيرْ

تبدل سنبل التقرير

تبدّد سنبل التحرير

أنا جميزة عجفاءْ

لسوف تظل فوق الأرض دون سماءْ

وإن كانت تودُّ تطيرْ

لتعطى سوسنَ الأحلام ميلادا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جمال القصاص

لوحات معجونة بالضوء

يشكل الضوء عنصرًا حاسمًا وفارقًا فى لوحات محمود بقشيش، فهو المقوم الأساسى الذى يستثير شبكة العين للوهلة الأولى، ويضفى على عناصر اللوحة والألوان بثقلها وخفتها وتدرجاتها نوعًا من التناغم والانسجام، كما أنه يمنح التكوين أوضاعًا وعلاقات جديدة.

ولا يقتصر دور ووظيفة الضوء فى لوحات بقشيش على التضاد المباشر بين مساحات النور والعتمة فى اللوحة، بل يتجاوز ذلك، ليصبح هو البؤرة التى تنتظم قيم الحركة والفراغ، فهو ضوء متحرك مشرب دائما باللون والحركة يتضافر معهما، فى توليد شحنة من الأحاسيس السحرية بأبعاد اللوحة التعبيرية. ويجعلها فى الوقت نفسه، مفتوحة على حرية تأمل وتخيل داخلية دافئة وحميمة.

وينجح الفنان بشكل لافت ومبهر فى تنشيط وتنويع مسارات ولعب الضوء فى اللوحات.فهو يتجلى - أحيانًا - كإشارات بصرية خاطفة، تومض فى حنايا التكوين وتتماجن على السطح، مشكلة غلالات وحزمًا ومنمنمات بلورية، وتتقطع وتتناثر بحنان طفولى بازخ فى نسيج اللوحة.

وأحيانا يتجلى الضوء كرمز لتوكيد ماهية الشكل، وليس كوسيط فنى فحسب، وإنما كحالة انسانية متوترة، ومشدودة على براح المكان ونوافذه البصرية التى لا تنتهى. وأحيانًا أخرى ينبثق الضوء كذاكرة للوحة، تحاول من خلالها استعادة حلم عصىٍ على الولادة، ومن أجل هذا الحلم تجابه العتمة وتعربدها وتطاردها فوق السطح وفى العمق، وكأنه صراع وجود وحياة.

ويبـرز دور الضـوء بشكل مكثف وجـوهرى فى لوحـات الأبيض والأسـود المنفـذة بقلم «الربيـدو» و«الرصاص». فهو يشيع فى هذه اللوحات إيقاعًا داخليًا حارًا ممتلئًا بحركة دائبة الاضطراد. حركة لولبية واخزة، تتموج من أسفل وأعلى اللوحة وبالعكس وفى الوقت نفسه، تنتهك وتكسر قيم التضاد والثبات بين أنماط الخط واللون، وتختلط وتتداخل، محتوية فى إهابها نثارات وجزازات من روح المكان بكل تداعياته وطينته الترابية الأصيلة. وتعلق بحركية هذا الإيقاع مفردات العالم الطبيعى، وإشارات وتنبيهات لعوالم جوانية مثقلة بهموم إنسانية رازحة، لها عبق شعرى وصوفى نفاذ.

وفى هذه اللوحات نلاحظ كذلك أن الضـوء بانبثاقاته المباغتة المنسابة فى ليونة وسمـوق. والخط بتقوساته وخرفشاته العصبية والهادئة. نلاحظ انهما يتجاذبان نقطة البداية، فعلى الرغم من أن كليهما (الضوء والخط) يوهم بها، وتبدو مدار انطلاقه وتحولاته، إلا أنهمـا يموهان نقطة البداية، بشكل يصعب إدراكها وتبينها، مما يضفى على اللوحة حيوية وتدفقًا فى الحركة، ويجعل إيقاع الأنماط الخطية منسابًا ومتوترًا فى نسيج الأشكال والعناصر والشخوص وهى تتناهى فى الصغر أو فى مستويات القرب والبعد.

ويبرز ولع بقشيش فى هذه اللوحات بتجسيد أجواء النور المخفف أو الخافت المتسرب من زوايا البيوت والنوافذ والشرفات والمتساقط - أحيانا - من قوة السماء على البحر والشطوط فى لحظات زمنية خاصة.

ان اللوحات تتغلغل فى هذا الضـوء المخفف، تغمره فى رماد الروح والجسد، حتى أن الظل لا يبدو شيئًا معاكسًا للضوء، لكنه يفيض عنه، فى سلاسة وانسجام طبيعيين. كما أن الضوء فى هذه اللوحات يخلص الأشكال من رتابة وجمود السكون (الهرم - الشخوص - البيوت) ويحرفها عن سماتها الحركية المألوفة، ويكسبها دلالات بصرية وتلميحية طازجة.

وفى لوحات الزيت ينحسر دور الضوء فى مناوشة السطح الخارجى، وإقامة نوع من التوازن الذهنى بين المساحات اللونية الصريحة وبين تقاطعاتها الخطية، ومن ثم يذوب الضوء فى اللون، ويفقد خصوصيته فيه. كما يبدو فى صورة غير مستقرة، حيث الأشياء والعناصر فى هذه اللوحات تتمتع - غالبًا - بوجود انطباعى مباشر، ولا يحفل التكون بالمغامرة الفنية الشائكة والملتبسة، ويعتمد على التجريد والتلخيص فى إبراز القيم اللونية المتجاورة بصورة محددة.

لذلك أنحاز إلى لوحات الأبيض والأسود فى أعمال بقشيش، ليس لأنها معجونة بالضوء فحسب، وإنما لأنها قادرة دائما على أن تغسلنى فى نثاره، تمنحنى نشوة من جمال لا تنقضى ولا تُبلى مفاتنه وأسراره.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منى طلبة

الهوية بين النسبية والاستفهام:

قراءة لقصص ليلى الشربينى «النسبية»

أطلقت ليلى الشربينى على مجموعتها القصصية عنوان «النسبية»، وهو عنوان موهم، يظن القارئ أنه يختزل مضمون القصص فى حيز الشك الذى روج له السوفسطائيون حين جعلوا الإنسان مقياسًا لكل شىء، لكن هذا الوهم يتلاشى مع التقدم فى القراءة. ليقع المتأمل على ما يميز ليلى الشربينى فى جمعها بين الثقافة العلمية والإبداع الأدبى، وعلى ما يميز قصصها القصيرة من مستوى رفيع وفريد فى عالمنا الأدبى القصصى.

القارئ لقصص هذه المجموعة مدفوع لمراجعة مفهومه للنسبية، وإلى متابعة القاصة فى إدراكها الكلى لها، فالنسبية مصطلح قد شمل العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية ومفهوم المصطلح فى المجالين - على خلاف ما قد يعتقد - ليس مفهومًا أحاديًا - وإنما هو مفهوم ذو شقين: الأول راصد للتغير والاختلاف والثانى طامح لمعرفة كلية الحقيقة.

ولننظر أولاً إلى مصطلح النسبية فى العلوم الطبيعية الذى يعتمد على نظرية أنشتين الفيزيائية فى انقسامها إلى مرحلتين: الأولى توصل إليها أنشتين عام ١٩٠٥ وأطلق عليها «النسبية الخاصة»، ويقصد بها أن حركة جسم ما تعتمد على علاقتها بشىء آخر، فليست هناك حركة مطلقة، وإنما ترتبط كل حركة بمراقب كعنصر أساسى ليس خارجًا عن الظاهرة بل داخلاً فيها بعبارة أخرى، إن رصدنا لأى ظاهرة لابد وأن يأخذ فى الاعتبار الظرف الزمانى والمكانى للمراقب، واختلاف مواقع المراقبين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما المرحلة الثانية فقد توصل إليها أنشتين عام (١٩١٢ ـ ١٩١٥)، وفيها انتقل من مجال دراسة الظواهر الطبيعية فى اختلافها بحسب وعى المراقب لها، إلى مجال مغاير ألا وهو تفسير الكون عن طريق منظومة رياضية كلية، فالظواهر الكونية من كتلة وطاقة وزمان ومكان وسرعة لا تنفصل بعضها عن بعض والكون يفسره نظام رياضى واحد، فكل ظواهره فى نسبة بعضها إلى بعض هى تجليات لهذه المعادلة الرياضية(١)

معنى ذلك أننا فى نظرية أنشتين أمام مجالين، الأول راصد للظواهر الطبيعية فى نسبيتها المتخالفة، والثانى مفسر للظواهر الكونية فى نسبتها المعتمدة بعضها على بعض.

وفى العلوم الإنسانية يستخدم مصطلح النسبية للتعبير عن توجهات المعرفة والأخلاق، فنسبية المعرفة هى اعتراف بمحدودية المعرفة البشرية وتغيرها، العقل البشرى قاصر والحواس خادعة، وما من معرفة لها سمة الكمال، والمعرفة الحقيقية وفق هذا المنظور هى التى تقر بهوامش الخطأ، مثل هذا الإقرار هو المسئول عن تغير المعرفة، إذ يصبح الكمال كامنًا فيما هو مستفهم عنه، فيما لم يعرف بعد. وهذا هو التضاد المعرفى الذى يعرفه Edgar Morin (إدجارمورين) فى قوله: «المعرفة هى التى تدرك أن ما يملكه كل فرد هو مجرد حرف منها، وأن الحقيقة تكمن فى تكامل هذه المعارف، ونشدان التكامل التام والنهائى المغلق على ذاته هوضرب من الغرور الأجوف. يجب إذن أن نتعايش مع هذا التضاد المعرفى التراجيدى، فننشد تكامل وتوحيد وتركيب المعارف مع تمام الوعى بنقصان وعدم تمام كل معرفةوكل فكر وكل إبداع(٢).

وفى مجال علم الأخلاق كان للنسبية دورها الثورى فى زحزحة سلطةالمطلقات، ونزع حالة القدسية عن القواعد الأخلاقية فى الأعراف الاجتماعية، ومقاومة الفهم الدينى للمثال الأخلاقى، أى أنها حررت الخلق من النفاق والخضوع لكل ماهو دوجماطيقى ورسمى وأيديولوجى، ولكنها وفى الوقت ذاته ربطت الخير والشر بالمصالح والقناعات والميول والظرف التاريخى لكل فرد.. وبذلك تعذر الحكم الخلقى، إذتساوت كل النظرات الأخلاقية فى مشروعيتها(٣). مثل هذا التكريس للذاتية وفق منظور النسبية رده Pcouderc حين نبه إلى أن النسبية الحقيقية ليست استبعادًا جذريًا للمطلق، وإنما هى استبعاد للأشكال المزيفة التى تدعى مثاليتها المطلقة، وذلك لصاح الكشف عن تجليات أبعد وأكثر عمقًا للمطلق(٤).

مثل هذا المفهوم المزدوج للنسبية نجد تحققاته فى قصص ليلى الشربينى على ثلاث مستويات:

المفهوم الأول: مستوى الانقطاع

فالأبطال لايتواصلون. الأستاذ لايتواصل مع تلميذته فى (النسبية)، والزوج لا يتواصل لا مع زوجته ولامع حبيبته فى (٢) كذلك حال رجل الأعمال مع زوجته ومع المناضلة التى أحبها فى(٤). والنجمة وصديقها الشاب، وساكنة الحجرة وضيفتها، والأم وابنتها الرسامة، والمرأة المدينة والولد المعاق، والباحث عن عمل وقريبه. والأديب المرموق والكاتبة الواعدة.. لكل منهم عالمه النسبى الذى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يفارق به الآخر. ومشاعرهم بقدر ما تثبتها مواقفهم المتباينة، بقدر ما يبدو نقضها والخلاص منها يسيرًا وهو ما يشى به معجم الكاتبة:

«لا لم أذهب إلى الرجل الأعـــزب، بل ذهبت إلى أستاذى».

«أعزب»و «أستاذى»، كلمتان تضعانا منذ البدء على أعتاب المفارقة: هو رجل أعزب يعرفها أنثى محلاً للشهوة، وهى تلميذة تعرفه أستاذًا دليل علم وحنان. الصدام إذن واقع لامحالة، مع تخالف الألفاظ تتباين المواقف، فكل منهما يعرف عن الآخر ما يقضى له مطلبًا. على هذا يقع صدام يقرع آذاننا مع صوت الباب الذى يغلق دون التلميذة المطرودة والأستاذ الطارد ولا ندرى بعد انسدال هذا الستار بين الطرفين، أيهما صدمته حقيقته النسبية أهو الأعزب الذى لم يمارس شهوته لمنتهاها مع أنثاه العذراء، أم هى التلميذة العذراء التى أجهض حلمها البرىء فى أستاذ تحبه. ولكن الرجل مضى فى نسبيته فكان له ولد هو شاهد على رجولة وشهوة مشبعة ومضت التلميذة فى نسبيتها باحثة عن حلمها مما كلفها عشرين عامًا من التجارب المخفقة وحين قتل نسبيتها، كان يلوث براءتها، تلك البراءة التى تجسدت فى (الجونلة)، فقتلت هى بدورها نسبيته، وخنقت له ولدًا.

عنيفة هى، تلك المسافة النسبية التى تسد السبل بالدم والوسخ فى قصة(١)، لكنها تظل هى هى ذات المسافة على امتدادها، وإن اتخذت شكلاً آخر هو التزييف فى قصة (٢) فالخطابان اللذان يرسل بها الزوج إلى كل من حبيبته وزوجته يزيفان الحوار بين جميع الأطراف حين تتبادل الزوجة والحبيبة المواقع المسافة النسبية ذاتها بين الأفراد قد يكثفها السكون فى قصة(٨) فساكنة الحجرة تنشد الائتلاف برفيقة لها فى الحجرة، ولكنها وفى انتظارها كانت تتماهى بالشجرات المنتصبة أمام نافذتها، تلونها بألوانها النفسية الداخلية. إنه ائتلاف التطابق الذى يمهد لمشهد الانفصال التالى بين ساكنة الحجرة ورفيقتها فحين تحل الضيفة بأمتعتها، تبدو موضوعات الحديث بينهما متنافرة، وتتفك الصلة بين علم البيولوجيا (وهو موضوع بحث الشخصية الأولى) وعلم الجمال (وهو موضوع بحث الشخصية الثانية) كتفكك المودة بين ساكنتى الحجرة، فتغلق النافذة، وتقفل الحجرة وقد تلتهب تلك المسافة بأوار الندم فى قصة. فتفكير الشخصية فى مساعدة الصبى المشلول قد حرمها من مباشرة العطاء، وحرمها من مواصلته، ومن طمأنينة النفس والضمير فى قصة(٩). أو قد تتجسد هذه المواقف النسبية المتباعدة فى شكل حجاب من دخان سيجارة يفصل ما بين الصحفية وبين ماضيها (الذى أخفقت فى أن تتم رسالة الماجستير فيه)، بالقدر نفسه الذى يفصل فيه بينها وبين سكرتيرتها.

ولا تظل هذه النسبية قيد علاقة الأفراد بعضهم ببعض، ولكنها تمتد إلى مستويات أعمق مما يتصاعد بالصراع فى قصص ليلى الشربينى فالنسبية تصيب علاقة الذات بذاتها، فما تظنه الذات حقيقة سرعان ما يعاديه كشفُها لوهم الظن، لتنقسم الذات على نفسها حلمًا وواقعًا، فعلاقة الفتاة بأستاذها التى كانت موضع مفاخرة أمام والدتها سرعان ما تصبح موضع تستر وحياء فى قصة(١) وهَمِّ الدَيْن الذى يجب على البطلة أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

توفيه للدائنين يتحول إلى هَمّ لمساعدة الصبى المشلول فى قصة (١٠) وتمتد هذه النسبية إلى علاقتنا بالأشياء فحرص البطلة على عدم استعمال الهدية يغنيها عنها، مثله مثل الإفراط فى استعمال لها يبليها، فى قصة(١٢) كل هذه المواقف المتصارعة بين الأشخاص بعضهم ببعض وبين الذات ومكنونها لانحصار المواقف وتصلبها فى إطار النسبية لن يحلها عند ليلى الشربينى إلا الاستفهام.

المفهوم الثانى: مستوى الاستفهام

عوالم متخالفة، تتسلل بنا لصدقها وواقعيتها - فى بساطة - إلى إحباطات الأبطال المتكررة قتلاً وتزييفًا ودخانًا وفراغًا من العمل لكن ثمة منطقة من التواصل كامنة تنطلق من النص وتعلو عليه فى حيز تفتتحه صيغةعلامة الاستفهام فى كل قصة والاستفهام هو طلب للفهم، ينتقل بالحيلة البلاغية البديعة التى تتمثل فى تقطيع الجمل فى «فضاء النص» - فيما يشبه تقديم الدليل على نسبية المواقف أو الرسم التشكيلى لها إلى حيز جديد، فالأبطال يتخلون عن أوهام الخلاف بينهم ويعلون على شعورهم بالإحباط المطبق، فقط حين يتساطون فالشخصيات تتخلى عن وهم لذة الموقف النسبى الذى تتمسك به إلى الحد الذى يدفعها إلى الانقطاع عن الآخر حين تعاود السؤال عن موقفها. كذلك يتخلى القارئ عن وهم لذة النص المباشرة، إذ عليه مع التساؤل أن يغير مدار السرعة، ليثب من زمن المتابعةإلى زمن التأمل والاستكشاف، إنها سفرة تتبدل من خلالها المجالات من نسبية ضيقة إلى بحث عن الهوية، ففى الهوية تتحول نسبية المواقف إلى تساؤل عن المشترك البعيد، هكذا تتدفق الأسئلة فى نص ليلى الشربينى: هل فقدت عذريتك؟ أتراها من نصيب من الهدايا؟ لم الحقنة؟ ليته! ليته ماذا؟ لماذا لم تكمل الماجستير؟ لسة حلوة مش كدة؟ هل هى تحبه أساسًا؟ أرجو أن نتوام؟ كم يأخذ التفكير؟ لكن أين العمل؟ لم ننجب الأطفال؟ أكان يجب أن تترك البيت؟ إننى أتساءل: وماذا عن زملاء الغربة؟

الاستفهام يعيد تحديدنا لمفاهيم الأشياء، فقد يسفر عن إدراك أكثر توازنًا للعذرية فى شمولها للبراءة والشهوة الكامنة، لمحتمل الانتهاك والأمومة المقدسة وقد ندرك بعد الاستفهام أن الأم الرسامة فى شغفها بحركة الفلاحين فى الحقول ليست بعيدة ومنفصلة تمامًا عن ابنتها التى تعرف فى سكون الصحراء حركة صامتة عنيفة،إن تتناثر ذرات الرمال لهشاشتها وتتلاحم فى امتداد صلب مثلها فى ذلك مثل حركةالفلاحين هنا ننتقل إلى حيز آخر من الحكم على الأشياء.. ننتقل من محدودية المنظور إلى منطقة أكثر وعيًا بمدار قيمة الفعل.

المفهوم الثالث: البحث عن الهوية:

لقد زاوجت ليلى الشربينى بين نسبية التجربة الإنسانية وبين اندفاعاتها المتتالية المتسائلة عن المطلق تعيد تشكيل تلك الجزر المعزولة المتخالفة التى ينفى بعضها بعضًا تشكيلاً جديدًا لا وفق تقاليد دوجماطيقية سابقة، ولكن وفق كد باحث عن احتمالات التفسير والتلاقى وكانت لغة القص فى بساطتها ودقة لمحها للنسبى فى كل شخصية وسيلة ناجعة فى جذب اعترافنا بواقعية التحقق الذاتى لكل فرد وكأنه أنفاسه ذاتها، مما يحملنا على احترام تميزه إذ نتعاطف مع مشروعية رغبته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وخصوصية مزاجه وكيانه من جهة، كما يحملنا السؤال إلى زلزلة دعاوى العصمة والمثالية لموقف بعينه من جهة ثانية، فعلامات الاستفهام تضفى حيوية لا على الموقف فى ذاته ولكن على معناه، وذلك لأنها تنحو به نحواً معقداً من الإدراك والتأمل للنفس، للشخصيات ولما نقرأ.

معجم **ليلى الشربينى** يتكون من كلمات وأرقام زاوجت بين العلم والفن، حتى بدت معها كل هذه المشاهد والتجارب الإنسانية وكأنها محاولات وئيدة لإعادة ربط الحقائق بعضها ببعض لا وفق قواعد القياس المنطقى التى تتكون من مقدمتين ونتيجة محدودة مغلقة تتضمنها المقدمات، ولكن وفق منطق الاستنباط الرياضى الذى يشتمل على مقدمات متعددة يترتب بعضها على بعض عن طريق علاقات كثيرة مما يكشف عن نتائج محتملة ولا نهائية، وعن أبعاد أكثر عمقا لحقائق المقدمات. هكذا بدا. المعجم اللغوى وكأنه استنباط رياضى، والعكس بالعكس، وكما تتمايز الكلمات فى المعجم لتحيل بعضها إلى بعض بما يكشف عن تواصلها واحتمالها لجديد المعانى، تتعدد المقدمات فى الاستنباط الرياضى بما يكشف عن علاقاتها وتعدد نتائجها.

الاستفهام إذن هو حركةالوصل الخفى بين الكاتب والقارئ، بين معنى النص الذى تمزقه الكلمات وبين استعادتنا له عن طريق التأمل كذلك يربط الاستفهام بين أفراد ميزتهم حقائقهم النسبية وحثهم التساؤل إلى تجاوزها هذه الحركة الخفية الجامعة التى تثيرها صياغات الاستفهام المتكررة، توازيها حركةمتوالية للأرقام التى تضعها الكاتبةبدلاً من عناوين القصص : ٢ ـ٣ ـ ٤... ولا يغيب عن الرقم(١) إلا لينوب عنه العنوان المفتاح (النسبية) وكما ينجح الاستفهام فى أن يجعلنا ننسق من تباين المواقف النسبية كلاً يدرك، ينجح توالى الأرقام ـ كعناوين للقصص ـ فى أن يجعل من مجموع القصص متواليات لانهائية لقضية واحدة هى (النسبية)، أو أن يجعل منها مقدمات لاستنباط رياضى كلى لها. ذلك أن السؤال اللفظى والتوالى الرقمى يجعلان القارئ رهين بحث دائم عن المتصل عن الممكن الجامع لكل هذه المواقف النسبية المتنافرة بما يشكل وحدتها الإنسانية أومنطقها الرياضى المفسر لها ومثل هذه الحال من التحقق، أو التكامل لمعنى النسبيةكاختلاف وتناسب، لاتتم إلا من خلال الوعى، أى من خلال اجتهاد التساؤل والاستنباط،من تزاوج الفن بالمعرفة، وتلاقى القارئ بالمبدع وبالعالم من خلال جهد القراءة. أكانت **ليلى** ترمى إلى مطابقة الحدوس اليقينية الناتجة عن الاستنباط الرياضى بالقيم الإنسانية الحاصلة عن قراءة الأدب؟

واللغة فى قصص **ليلى الشربينى** تخذل الباحثين عن طلاوة ورونق الكلمات الأدبية، فهى واضحة وضوح المعادلات الرياضية، ولكنها أيضاً لا تخلو من تعقيدها الاستنباطى والسيطرة هنا ليست للكلام المنمق، ولكن للصمت، فالصمت جهور رنان ومتسائل وبه تنقلب المعادلة المعروفة للأدب، إذ تتراجع الكلمات إلى دور الإشارة البسيطة إلى المدهش الكامن، كأنها مثل الأرقام التى مع بساطتها تنتظم الكون، أو كأن الكلمات تنحنى إجلالاً للمضمون الذى يتوجها ويتوزع بين مساربها، لا تريد أن تستحوذ عليه، أو الإيهام بسيطرتها عليه، وإنما تدعه ليلاقيك.

نحو هذ البئر العميقة (الهوة) وصوب هذا الحيز المتعالى الذى يميز بين الأنا والأنت، كل بما عليه وبما (يهوى)، حتى يجمعهما فى(الهو)(٥)، تتحرك كل الخطوط المقطعة لقصص **ليلى الشربينى** لحفز الوعى بهوية تُبْنَى عبر النسبى، أوبمعنى يبنى عبر الكلمات...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

* ليلى الشربيني، النسبية، قصص، كتابات جديدة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

١ PaulFoulqute,Dictionnaire de la langue Philosophique, Pari, P,U,F, 1986,P 628 - 629.

٢ Edgar Morin , La Connaissance de la Connaissance, Paris, Seuil, 1986, P 63 .

٣ ـ معجم علم الأخلاق، دار التقدم، موسكو ١٩٨٤، ص ٣٩١.

٤ Dictionnaire de la langue Philosophique, Ibid, P 628 .

٥ ـ انظر لسان العرب، مادة هوى، وانظر (الهوية) فى التعريفات للجرجانى ص ٢٢٩ الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة فى الغيب المطلق. الهوية السارية فى جميع الموجودات: ما إذا أخذ حقيقة الوجود لا بشرط شيء ولا بشرط لا شيء..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حكاية مكررة

حكايتي لكم اليوم حكاية مكررة. ربما مملة بعض الشيء. إنها حكاية رجل عاش حياة محكمة منظمة هدفها أن يكون مواطنا صالحاً. لكن الأقدار الظالمة وضعت نهاية غير تقليدية - وربما كانت مجحفة - لحكاية تقليدية جداً.

نشأ بطل حكايتنا فى بيئة محافظة تقدس الكيان الأسرى. للمنزل قوانين لا يمكن أن تُخرق. للأهل حقوق لابد من أن تؤدى. للطعام مواعيد لابد من أن تحترم. تغلق الأم شيش المنزل كل ظهيرة لينام الجميع، ينتظرهم الشاى والبسكويت والتليفزيون والكلمات المتقاطعة عند الاستيقاظ. وكانت القطط الأليفة من المعالم المميزة لهذا المنزل. كانت الأم تدللهم وتستمتع بتعليمهم النظافة والنظام. عندما كبر وحان وقت استقلاله بمنزل خاص كان لابد من واحدة بعد تدقيق شديد. قطة سيامية بيضاء كثيفة الشعر. عيون رمادية صافية تلمع وسط الوجه المستدير. أعجبه جمالها وهدوءها وسرعة استجابتها لأوامره. سرعان ما بدأ تدريبها. أين تأكل. بماذا تلعب. كيف تداعب الضيوف وتطارد الصراصير والفئران وتموء بحنان عندما يعود للمنزل ليلاً. تتمسح به وتداعبه وتنام عند قدميه وتوقظه صباحا بمواء خفيض. ولكن غالبا ما كان يشوب تدليله لها بعض القلق من تصرفاتها العشوائية التى لا تتفق مع طول مدة تدريبه لها. هو لا ينسى مثلاً يوم أن ضبطها تلعب فى الحديقة المروية لتوها. اتسخت لكن الأسوأ من ذلك كان عدم إدراكها لسوء فعلتها. أدركت فقط فداحة الخطأ عندما وبخها وقذف بها إلى الحمام لتنظف نفسها وتعتذر. وذات مرة فى أثناء وجود بعض الضيوف بالمنزل سكبت القطة طبق اللبن المغموس فيه الخبز الطرى على سجادة الصالون. لم يفهم كيف لم تتعلم بعد أن تتحرك بهدوء.

كيف لم تقهر هذا الجزء الأحمق من تكوينها الذى يدفعها أن تتخبط فى قطع الأثاث فى أثناء سيرها. لم يعنفها هذه المرة. اكتفى بنظرة نارية، و صمت أوجعها كثيراً.

أما القطة فهى تريد إرضاءه ولاتفهم لماذا لا تتضاءل أخطاؤها حتى ترضيه. هى تعرف أنها كائن غبى. لكنها لا تيأس تجهد نفسها حتى تتعلم ألا تخطئ. وبطل حكايتنا يعتقد أن مسألة إهمالها واجباتها أمرٌ لا يمكن السكوت عنه بالمرة. يفزع عندما يرى فى المنزل صرصاراً. وكانت الطامة الكبرى عندما رأى فأرا يطل عليه من بين قطع الأثاث فى المطبخ بنظرة متحدية استنفرته. جرى عليها. عنفها ومنع عنها اللبن والحنان. أطرقت لتخفى دموعها فى العينين اللتين انطفأ بريقهما منذ زمن. امتزج الخجل والألم مع الرغبة أن تثبت له جدارتها بشرف اقتنائه لها. كثفت جهودها فى الفترة التالية للقبض على الفأر الجبان الذى أشعل الفتنة فى أرجاء المنزل الهادئ.

تعوُّد على وجودها الأليف فى المنزل بالرغم من غضبه من حماقاتها المتكررة وأخطائها التى لا تنتهى. من الصعب التخلص منها على أية حال بعد أن ألفت المكان وأنجبت قطيطات صغاراً ملأن المنزل صخباً ومرحاً.

إلى هنا والقصة تبدو عادية جداً. يعيش البطل وفقاً للأصول التى نشأ عليها. ولكن عندما تعتاد عيوننا روية الأشياء تفقد الملامح جدتها وبعض الخصوصية. صورة قديمة. أبيض وأسود. ضرب اللون الأصفر ملامحها. تعوُّد بطل حكايتنا على وجود القطة فلم يفطن إلى تغييرات طرأت على الجسد. صغر حجمه. اصفر لونه. استطال والتصق بالأرض. كفت عن القفز والجرى. زحفت. زادت قدرتها على تسلق الحوائط والاختفاء من أمامه أسفل قطع الأثاث ثم إلى المطبخ أو الحمام. ما إن تراه يدخل المنزل حتى تمرق إلى مخبئها حيث تترك قطيطاتها. ينتظرنها فى ركن أمين دافئ يضم معهن الجسد الآخذ فى التضاؤل والوجه الصغير. يبحثن فى عينيها الرماديتين الكابيتين عن بريق مألوف تائه. يتمسحن بدفء رائحتها. تلقمهن ثديها. يغلقن عيونهن على الدهشة عندما يتابعن ما يحدث للجسد الصغير المصفرّ الزاحف الذى يكتسب بعض الاخضرار عندما يبتسم الرجل لها.

يربت على خدها الخشن المليء بالنتوءات، أو عندما يسحبها للتنزه فى الحديقة المحيطة بالمنزل. لكن سرعان ما يعود الجسد الزاحف للونه الأصفر بعد أن تغلق عليه صحراء المنزل جدرانها الرملية. خفت صوتها تدريجيا حتى نسى هو صوت موائها (لا يمكن فى الواقع وصف هذا التغيير بأنه سلبى).

لا يفتأ الزمن يأكل ملامح الصورة القديمة. تبهت. تتباعد وهو لم يزل مغمض العينين يدور مع ساقيه التعود. ألف صوت صمتها. لم يعد يسمعها. تعود على رؤيتها فلم يعد يراها. لم ير أن الجسد الزاحف الأصفر قد أخذ فى النمو. ارتفعت فوق الأرض ساقان وقدمان قويتان. برزت عضلات الجسد. زادت خفته وسرعته رغم كبر حجمه. لمع الشعر الذهبى الذى غطى الجسد وأحاط بالوجه المستدير ذى العينين الرماديتين اللتين بدأتا بخبث شديد فى استعادة بعض

البريق القديم. طالت شواربها فوق فم متنمر كاشف عن أسنان بيضاء يبرز من بينها نابان مسنونان. أما بطل الحكاية فمازال سادراً فى مهمته المقدسة. لم يمل يوما أو يكل عن مسئولية تعليمها السلوك القويم وتلقينها الأصول المتعارف عليها. مشغول هو بتأنيبها حينا وتعنيفها حينا آخر عند إتيانها بخطأ من سلسلة أخطائها المألوفة المتكررة. ولكنه دائما ما كان يظهر معدنه الطيب الأصيل كل ليلة عندما يربت عليها بحنان. يشد عليها الغطاء متمنيا لها أحلاماً سعيدة. (هل كانت تحلم؟ هذا ما ستكشفه نهاية القصة).

كان من الغريب بالطبع أن تصل أذنيه نغمات نشاز تخرق هارمونى الصمت المسيطر على هذا الجو الأسرى الهادئ فى البيت العتيق. وصله ذات يوم صوت خفيض لكنه أجش عندما اقترب من إحدى قطيطاتها محاولا تقليم أظافرها. استمرت دمدمة الهدير المكتوم فى أوقات التأنيب اليومى. هدير خفي أزعج القطيطات أنفسهن. أخذن يتمسحن بها. يحتمين فيها من مجهول يلفحهن صهد أنفاسه .لا يفهمن.

وفى يوم من الصعب تخطيه أو إسقاطه من ذاكرة بطل الحكاية، انفلتت من بين أصابعه خيوط اللعبة. اتخذت الأحداث لنفسها تطوراً دراماياً غير متوقع. كان مستغرقا فى سماع حصة التأنيب التى تعود على إلقائها عند ارتكبها خطأ مثل ذلك الذى ارتكبته تلك المرة. كانت القطيطات يلعبن بكرة داخل المنزل.

أزعجه صوت مواثهن الحاد المصاحب لخبطات الكرة على الجدران وعلى باب الغرفة التى كان نائما فيها. كان مستغرقا فى سماع نفسه فلم يفهم على وجه التحديد كنه الصوت المخيف الذى صاحب انقضاضها عليه. فى لمحة كانت قد طرحته أرضا. وضعت قدميها الأماميتين على صدره منشبة مخالبها فى لحم رقبته وسط ذهول القطيطات اللاتى توقفن عن اللعب عاجزات عن تحديد دور إزاء لعبة سخيفة فُرضت عليهن. لم يستغرق هجومها ثوانى معدودة بدت له دهوراً من عدم الفهم والإحساس الحاد بالظلم. أما هى فكأنما كانت تنذره ليس أكثر ولا تنوى شراً بعينه، تركت رقبته. أعطت الغرفة ظهرها وانزوت فى ركنها الآمن. لكن زئيرها العميق الهادر غلف وجوده فى كبسولة زجاجية لم تتوقف عن الارتجاج إلا عندما هبطت عليه فكرة استراح إليها. قفص حديدى ممتاز «عمولة» قضبانه ضعف الطول والسمك المعتاد. صدئ، ذو قفل أسود ضخم. يغلق القفص كل ليلة بعد أن يضع لها اللبن المغموس فيه الخبز والطرى. ينام مستريح البال.. مستريح الضمير.

تقترب الحكاية هنا من نهايتها. قلق يوما فجراً على صوت كأنه ترتيل ناعم خفيض يأتى من اتجاه النافذة. انزعج . انجذبت عيناه المخدرتان بتلقائية إلى القفص الحديدى الشاغر ثم إلى النافذة. كان ضياء القمر المكتمل قد ألقى على السماء بغلالة فضية شفافة. مابين اليقظة والنوم خيل إليه أنه يرى كائنا، طائراً، ضخما ذا جناحين وجسد غريب يشبه

صورة العنقاء التى رآها وهو طفل فى إحدى القصص الملونة. كانت تقف على حافة النافذة تتطلع إلى الفضاء. تتأهب لشئ ما. قادم. بدا وجهها المستدير الجميل مألوفا. تضيئه عينان رماديتان تحجزان ماءً كالبللور الرائق. ألقت على قطيطاتها النائمات نظرة طويلة.

انهمرت نقاط صغيرة متسارعة على الوجه المصلوب بنيران التحدى المقدسة.

طارت.

مسكين هذا الرجل الكلاسيكى. فرضت عليه نهاية حكاية غير تقليدية على الرغم من كونه طيباً، مراعياً للأصول والتقاليد.

لماذا لم تنجح محاولته لترويض القطيطة الجاحدة مثلما تنجح محاولات الآخرين التى تمتعنا حكاياتهم بنهاياتها الكلاسيكية السعيدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسالة إلى بحيرة طبريا

مهداة إلى الصديق الأديب والمناضل يحيى يخلف على امل العودة إلى سمخ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قمرٌ على سطح البحيرةِ
ليتنى قمرٌ
يُطلُ على البلادْ. . .

تبكى البحيرةُ
كلما ارتفعت إلىّ سقطتُ
مثل فراشةٍ
ورميت فى يدها الفؤاد

هى آخرُ الذكرى

وأولُ مايُرى

إن هام عصفورٌ وحاول أن يحلق

فى فضاءٍ

صار أضيقَ من جناحيه

على مرمى زنادْ. . . .

قمرٌ على سطحِ البحيرةِ

والفؤادُ

على امتداد. . .

ياأيها النهرُ الذى شطَرَ الفؤادَ

فراشتينِ

تحومانِ على مناديل الحداد. . .

خذنى على قدميكَ دمعاً

لايجفُّ

ولا يكفُّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن الرذاذْ. . .

يانهرَ ثورتنا

ويا وجعَ التشرّدِ

والتمردِ

والترددِ

والتعددِ

والهلاكّ. . . !!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خذنى على قدميكَ إنى عاجزٌ

أن أعبر الجسرَ الذى

حملت يداكَ

على دِماكَ

إلى سماكْ. . !!

فمتى ستبلُغُ منتهاىَ

متى سأبلغ منتهاكْ

خُذنى على قدميكَ

إنى عائدٌ

واكتب على خصرِ البحيرةِ

حين تحضنها يداىَ

وحين تحضننى يداكْ. . .

أنا عائدٌ. . .

فأنا هنا. . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأنا هناكْ. .

عفت الشرقاوى

الشخصية اليهودية

فى التراث التفسيرى للقرآن الكريم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١- القصص القرآنى فى أدب قصاص المساجد:

يعنى هذا المقال بدراسة ماالختلط بمادة التفسير عند القدماء للقرآن الكريم من مرويات دخيلة على التراث الإسلامى، يسميها المختصون فى علوم القرآن بـ«الإسرائيليات»، وذلك فيما يتصل بطبيعة الشخصية اليهودية، التى تبدو خلالها المواقف الإسلامية منحازة لها، على غير مايتوقع القراء، كما سوف نرى.

ولقد أبدى كثير من المفسرين تساهلاً فى هذا النقل عن الإسرائيليات لبعده عن التشريع فى زعمهم، فلم يضبطوا الرواية على قواعد أهل التحديث، ومصطلحهم فى الجرح والتعديل، فيما يتصل بالقصص القرآنى على الخصوص.

ولقد أمد تفسير هذا القصص كتب المأثور منذ وقت مبكر بالمادة الخيالية التى أسرف بعض المفسرين فى النقل عنها، والتى اشتهر بالكلام فيها بصفة خاصة بعض قصاص المساجد على سبيل وعظ الناس، مع أنهم كانوا جهالا، كما وصفهم الجاحظ، يعرضون لما لايفهمون، ويرجعون إلى أصحاب التوراة يسألون تفصيلاً لما أجمل القرآن، ولايكتفون فيما ينقلون بما روى عن النبى (ص) وصحبه.

كانت الرغبة فى الخوض فى المرويات الإسرائيلية نابعة من الرغبة فى تعميق الجوانب التاريخية فى القصص القرآنى، بعرض تفصيلات، لم يعرض لها القرآن الكريم وهى تفصيلات ذات طابع مشوق بالنسبة لغرائز الإنسانية، وتعلقها بمتابعة المجهول فى ذلك... وكان فى هذا مزلق خطير، ومنفذ لكثير من المرويات

الإسرائيلية التى عبرت عن الرؤية الإسرائيلية الخاصة لكثير من الحقائق الدينية والسياسية فى تاريخ المنطقة، أكثر مما عبرت عن الرؤية القرآنية الخالصة. وهذا هو وجه الخطر فى الموضوع.

كان اليهود فى ماضيهم الطويل، قد شرقوا راحلين من مصر، ومعهم من آثار حياتهم فيها مامعهم، ثم أبعدوا مشرقين إلى بابل، وتنقلوا بعد ذلك إلى جهات أخرى. وجاء البيئة العربية الإسلامية من كل هذا المزيج ماجاء بالإضافة إلى مرويات أخرى عن ثقافات وديانات غير اليهودية. ومع ذلك فإن الذى اشتهر من ذلك كله هو اليهودى، بما تضمن من إشارات إلى قصص توراتية تتعلق بالأنبياء وغيرهم، جاء ذكرها فى القرآن، فاهتم المسلمون باقتباس هذه التزيّدات، ولم تغن الحقيقة القرآنية عن مراجعة شاملة للتراث اليهودى فى ذلك، فاتحسلت مرويات الإسرائيليات، بمرويات النبوة فى تفسير النص القرآنى الواحد، واختلط الأمر على قراء كتب التفسير بالمأثور، واحتاج الأمر منا إلى إعادة النظر فى هذه المرويات المختلطة، وكان من ذلك جهد أدبى محرر للدكتور محمد أحمد خلف الله فى كتابه «الفن القصصى فى القرآن»، الذى واجه فى وقته نقداً إسلاميا واسعا، لاعتماده على نظرية أدبية فى تفسير القصة القرآنية تكاد تنفى عنها المقاصد التاريخية الخالصة.

ولقد كان مما أغرى هؤلاء القصاص بالاقتباس من الإسرائيليات، والاعتماد اعتمادا أساسيا عليها فى تنسير القصص القرآنى، أن هذا القصص لم تذكر فيه كل التفاصيل التى جاءت فى التوراة، وشروحها، فقد تذكر القصة بإيجاز قصداً إلى الحكمة والغاية، ووفقاً للبلاغة التى يقتضيها الإعجاز القرآنى، فيحاول من يتصدى للتفسير من هؤلاء القصاص أن يرجعوا إلى مرويات الكتابيين يلتمسون فيها تفصيلاً لما أجمل القرآن. ولقد نقل عن هؤلاء القصاص كثير من المفسرين بالمنقول فتجمع لديهم كثير من الأساطير الشعبية، ذات الطابع الإسرائيلى، بل إن بعضهم حاول أن يحمل القصص القرآنى على تأويل خاص يسعف على تأييد اتجاه سياسى، أو دينى معين، باستغلال المادة الإسرائيلية المتاحة استغلالاً متعسفاً.

٢- التحامل على الشخصية المصرية:

ومعنى ذلك فى إيجاز أن قصص كتاب دينى معين هو القرآن الكريم قد قرئ فى ضوء الرؤية الدينية لتراث كتاب دينى آخر هو التوراة، مع اختلاف الرؤية الوجودية للكون والحياة والطبيعة والإنسان بين الكتابين اختلافا جوهريا.

من ذلك مانقرأ فى كتب التفسير من الروايات التى تتحامل على الشخصية المصرية فى مقابل روايات أخرى تنطوى على قدر كبير من المبالغة لصالح الشخصية اليهودية وبطولاتها، على عكس المتوقع من مؤلفين مسلمين، وهى مبالغات، لم ينص عليها القرآن الكريم، وذلك من حيث قوة اليهود البدنية، ومهارتهم فى الحيلة والتدبير لخداع المصريين، والمبالغة فى عددهم حين خروجهم من مصر، ونصوص أخرى فى صفة أنبياء الله، لاتتفق والتصورات الإسلامية، تورط فى النقل عنها بعض المفسرين، بالإضافة إلى نقول أخرى تتردد فى التعريف بشخصية الذبيح وغير ذلك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣- ثلاث حقائق منهجية:

والبحث الذى نقدمه فى هذه الدراسة يعنى بالإشارة إلى ثلاث حقائق مهمة قبل الدخول فى تحليل النصوص المعنيّة. هذه الحقائق هى:

أولاً - ضرورة تنبه القارئ الحديث إلى أن جزءا كبيرا مما يسمى بالتفسير بالمأثور ليس إلا مرويات نقلية عن الإسرائيليات تصور وجهة النظر التوراتية، أكثر مما تصور وجهة النظر الإسلامية. وعلى القارئ أن يكون على حذر خاص فيما يتعلق بمرويات هذا التراث، عن صورة العرب والمصريين على وجه الخصوص، وصورة المرأة فى هذا التراث على وجه الإجمال، التى تبدو مخالفة للصورة القرآنية تماماً، والتى تأثرت بها مذاهب التفسير الإسلامى فى قضايا المرأة.

ثانياً - من الضرورى أن يحتشد العلماء لتخليص تراثنا التفسيرى من مرويات موضوعة محمولة عليه حملا، وذلك لتمييز الخبيث من الطيب فى هذا المنقول، والتفرقة بين ماهو من تراثنا الحقيقى، المطابق لما جاء به القرآن الكريم، وبين المدسوس علينا منه، لأسباب دينية وثقافية مختلفة

ثالثاً - من الضرورى أن يلتفت المهتمون بدراسة الأدب الشعبى بما تسرب إليه من تراث الإسرائيليات فيما يتعلق بالقضايا الاجتماعية المختلفة، المتصلة بتأويل القصص الدينى بتوجيهات إسرائيلية، وأثر ذلك على التصورات الشعبية لكثير من القضايا.

أما مسألة التساهل فى الرواية عن الإسرائيليات فيما يتعلق بتفسير القرآن الكريم فهى ثابتة، وبين أيدينا مرويات كثيرة تحتاج إلى تصنيف وتحليل، وتخريج ضابط لنصوصها للدلالة على مصادرها الأصلية، فكيف تسربت إلى تراثنا، ولماذا تساهل العلماء فى النقل عنها فيما يتصل بتفسير القصص القرآنى؟

يتحدث **ابن خلدون** فى ذلك فيقول: «وقد جمع المتقدمون فى ذلك (التفسير النقلى)، وأوعوا إلا أن كتبهم ومنقولاتهم تشتمل على الغث والسمين والمقبول والمردود. والسبب فى ذلك أن العرب لم يكونوا أهل كتاب ولاعلم، وإنما غلبت عليهم البداوة والأمية، وإذا تشوقوا إلى معرفة شىء مما تتشوق إليه النفوس البشرية فى أسباب المكونات، وبدء الخليقة، وأسرار الوجود، فإنما يسألون عنه أهل الكتاب قبلهم، ويستفيدونه منهم، وهم أهل التوراة من اليهود، ومن تبع دينهم من النصارى. وأهل التوراة الذين بين العرب يومئذ بادية مثلهم، ولايعرفون من ذلك إلا ماتعرفه العامة من أهل الكتاب، ومعظمهم من حمير الذين أخذوا بدين اليهودية، فلما أسلموا بقوا على ماكان على عندهم، مما لاتعلق له بالأحكام الشرعية التى يحتاطون لها، مثل أخبار بدء الخليقة، ومايرجع إلى الحدثان والملاحم وأمثال ذلك» (المقدمة، ص ٤٣٩، التجارية)

هكذا تعرض القصص القرآنى لحشو من الأخبار بعضها قد يخل بمغزى القصة القرآنية نفسها إخلالاً غير كريم. ذلك أن القصة القرآنية بدت لبعض المفسرين مجالاً ذا سعة لايحتاجون معه إلى تدقيق الضبط فيما يروون من الأخبار حولها، فالموضوعات فى كتب التفسير كثيرة، كما يقول **ابن تيمية**، ومن قبله قال **ابن حنبل**: «ثلاثة أشياء لاأصل لها: التفسير والملاحم والمغازى»، أى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليس لها إسناد مرفوع، لأن الغالب عليها المراسيل، ولايعنى ذلك التشكيك فى أحاديث التفسير كلها، فهذا غير صحيح، بدليل ثبوت أحاديث التفسير فى أمهات الكتب الصحيحة، كالبخارى ومسلم والموطأ والترمذى، بل إننا نجد فى مسند أحمد نفسه مايدل على ثبوت هذه المرويات الصحيحة عن النبى صلى الله عليه وسلم، وإنما الإشارة هنا إلى تلك المرويات التى لاتثبت على التحقيق عند تطبيق قواعد النقل المعمول بها فى كتب الحديث.

وقد كثر القصاص كثرة أزعجت بعض علماء المسلمين، وبعض أولى الأمر، فطردوهم من المساجد، ومنعوا الناس من الجلوس إليهم، والاستماع إلى مايقصونه، ومع ذلك فقد بقى من آثارهم مابقى، والأمثلة على ذلك كثيرة فى كتب التفسير نفسها عند أئمة من كبار المفسرين من أمثال **الطبرى**.

٤- الإسرائيليات فى البحث العلمى الحديث:

وفى العصر الحديث تعرضت باحثة مصرية نابهة هى الدكتورة «**آمال ربيع**» مدرسة اللغة العبرية بكلية دار العلوم للإسرائيليات فى تفسير **الطبرى**، واستطاعت أن تثبت من خلال البحث والمقارنة مع النصوص العبرية الأصلية للتوراة وتفاسيرها القديمة والحديثة والموجودة حاليا فى أديرة الرهبان والحاخامات اليهود فى لندن وتل أبيب أن مايزيد على ٢٥٠٠ نص فى تفسير الطبرى للقرآن الكريم هى من الإسرائيليات والخرافات والأساطير اليهودية الأولى التى لوثت أصالة الثقافة الإسلامية.

ومع أن هذه الرسالة لم تجد طريقها إلى النشر بعد، بالرغم من جهود الباحثة لتحقيق ذلك، فقد كشفت الدراسة، كما حدثنى بذلك أستاذها المشرف عن مدى تغلغل الإسرائيليات فى تفسير **الطبرى**. وقد كتبت الباحثة فى بعض الصحف والمجلات تعلل تردد الناشرين فى وزارات الأوقاف العربية فى نشر هذه الدراسة بأنه يرجع إلى أن ذلك يكلف الوزارات ملايين الجنيهات «حيث أن عملية الطباعة تستلزم طباعة محتويات هذه الدراسة ضمن محتويات كافة كتب التفاسير وغيرها التى وردت فيها وقائع ونصوص الدراسة، أو سحب كل هذه الكتب الموجودة فى العالم الإسلامى والتى تحتوى على هذه النصوص وطباعة كتب بديلة غيرها خالية من هذه الإسرائيليات التى أشارت إليها هذه الدراسة، (مجلة «نصف الدنيا» العدد ٤٧٣، مارس ١٩٩٩)، وهذا بسبب تأثير **الطبرى** على من بعده من المفسرين.

وهكذا حققت هذه الباحثة الجادة فى صبر علمى رصين جانبا من أمل قديم تطلع إلى تحقيقه الباحثون السابقون، وخصوصا شيخنا وأستاذنا **أمين الخولى**، الذى كان رائدا لمدرسة التفسير القرآنى، فى كلية الآداب بجامعة القاهرة، والذى كتب ملحا فى موضوع الإسرائيليات هذا، ودعا العلماء إلى ضرورة تنقية التراث التفسيرى من هذه الإسرائيليات، وخصوصا فى تعليقه على مادة «تفسير» فى دائرة المعارف الإسلامية فى ترجمتها العربية، فالبحث بهذا تحقيق لأمل قديم تطلع إلى الوفاء به أجيال من المهتمين بالدرس القرآنى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والواضح من تصريحات الباحثة حول الموضوع، ومن تردد الناشرين فى وزارات الأوقاف العربية المختلفة أن نشر مثل هذه الرسالة قد يهدد من الأساس جزءاً كبيرا من مرويات منقولة ترددت فى كتب التفسير بالمأثور، واحتلت مكانة خاصة فى نفوس المسلمين وأصبح من العسير مواجهتها، وهذا هو سبب اهتمام الناشرين فى تل أبيب بهذه الرسالة والحصول عليها مهما كان الثمن، لأنها تكشف عن مدى تغلغل الإسرائيليات فى تراثنا التفسيرى للقرآن الكريم، وتدل على مدى تأثيرهم فى تراث هذه المنطقة.

والواقع أن تسرب هذه المرويات الإسرائيلية إلى التفسير النقلى أمر معروف منذ وقت مبكر فى تاريخ الثقافة الإسلامية، كما وجدنا فى نصوص ابن خلدون وغيره، ولا أعرض لمعنى ذلك فى هذا المقام بالتفصيل، وإنما أعرض لمغزى الموقف فى جملته من وجهة النظر الثقافية، وهو التفرقة فى قراءة النص القرآنى (أعنى تفسيره) بين ماهو من التشريع، وماهو من القصص، وهى تفرقة دفعت إليها أغراض عملية ودراسة فيما أعتقد، ولعلها نشأت من تحديد علماء الأصول للمقصود بآيات الأحكام الشرعية، وفى تفسير هذه الآيات الفقهية ألفت كتب خاصة بريئة من هذا الخلط الذى وقع فيه مفسرو القصص القرآنى.

٥ - بين التربية بالقصة والتربية بالتشريع:

هذه التفرقة بين ماهو شرعى، وماهو قصصى فى أصل النص الواحد كان من آثارها مارأينا من التساهل فى النقل عن الإسرائيليات فيما يختص بالجانب القصصى غير أننا نرى ضرورة مراجعة النظر فى ذلك، فالقرآن الكريم فى تمامه وكماله تشريعى بجميع نصوصه، سواء فى ذلك أحكامه التكليفية، وقصصه التاريخية، ولا نقصد بقصصه «شرع من قبلنا» فحسب، فهذا أيضا متصل بنصوص الأحكام. وهذه التفرقة التى أشار إليها ابن خلدون وغيره، دون تعليق، والتى على أساسها أبيح ما أبيح من النقل تتجاهل الجانب التربوى فى القصص القرآنى. وعندنا أن القصة فى أسلوب القرآن ضرب من التربية الإسلامية، وكل ماهو تربوى، فهو تشريعى، بمعناه العام، إذ لاينفصل فى الإسلام الغاية الشرعية عن الغاية التربوية، ومن جهة أخرى فكل ماهو تشريعى، فالأصل فيه أنه تربوى بالمعنى الإسلامى الدقيق.

إن هذا الجانب التربوى الذى تولاه القرآن الكريم فى العهد المكى من الدعوة عن طريق القصص على وجه الخصوص، هو جانب مهم فى تثبيت المفهوم الشرعى للإسلام فى قلوب المؤمنين، وهو بذلك نصوص تشريعية، سبقت فى صورة خالصة تناسب المخاطبين فى أحوال معينة، وتعدهم لتحمل أعباء الدعوة من وجهة النظر التربوية، ولايجوز التفرقة بينه، وبين مايسمى نصوص الأحكام عند علماء الشريعة، من حيث استباحة النقل عن الإسرائيليات.

تلك حقيقة تربوية يعرفها علماء النفس، وخبراء التربية، فنحن نربى أطفالنا بالقصة ذات المغزى غير المباشر، كما نربيهم بالأمر والنهى والإباحة المباشرة، بل قد تكون القصة ذات أصل تربوى أول وأعمق فى نفوس الناس، وأكثر إيحاء بما نريد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٦- نصوص فى بطولة بنى إسرائيل:

من هنا نستطيع أن نقول إن ماكان من أمر التساهل فى الرواية عن اليهود فى تفسير القصص القرانى ذو خطر بالغ، يهدد الرؤية التشريعية نفسها عند علماء المسلمين، وهو موضوع نعرض له فى دراسة أخرى، إن شاء الله، وإنما أعرض هنا لمجموعة من النصوص المتصلة بالشخصية اليهودية وصورتها فى التراث التفسيرى منقولة عن الإسرائيليات، لنرى معاً أثر ذلك حين يقرؤه أبناؤنا فى كتب التفسير على مختلف شخصيتهم وتصوراتهم السياسية والثقافية. ففى تفسير قوله تعالى: «إن له أبا شيخا كبيرا فخذ أحدنا مكانه» يعنون **يعقوب أبا يوسف** يقول بعض المفسرين (**الخازن والبغوى** مثلا): «فغضب روبيل (أحد إخوة يوسف) لذلك (أى لاحتجاز أخيه). وكان بنو يعقوب إذا غضبوا لم يطاقوا، وكان **روبيل** إذا غضب لم يقم لغضبه شيء . وكان إذا صاح ألقت كل حامل حملها، إذا سمعت صوته (انظر المبالغات فى تصوير قوة الشخصية الإسرائيلية)، ثم يقول: «وكان مع هذا إذا مسه أحد من ولد **يعقوب** يسكن غضبه، وكان أقوى الإخوة وأشدهم، وقيل كانت هذه صفة **شمعون**، وقيل إنه قال: كم عدد الأسواق بمصر: قالوا عشراً، **قال اكفونى أنتم الأسواق، وأنا أكفيكم الملك، أو اكفونى أنتم الملك، وأنا أكفيكم الأسواق،** فدخلوا على **يوسف**، فقال **روبيل**: أيها الملك لتردن علينا أخانا، أو لأصيحن صيحة لايبقى بعدها بمصر امرأة حامل إلا وضعت ولدها» (ص٣٠٤ ج ٣ الخازن لباب التأويل فى معانى التنزيل).

غير أن المسألة لاتتعلق بالقوة البدنية وحدها فى وصف الشخصية اليهودية، وإنما أيضا تتصل بالذكاء والمهارة فى القدرة على الاحتيال على المصريين، عند خروجهم من مصر فى عهد موسى عليه السلام؛ يقول الخازن فى تفسير قوله تعالى: «وإذ نجيناكم من آل فرعون» (٩ - البقرة):

«وذلك أنه لما دنا هلاك فرعون أمر الله **موسى** عليه الصلاة والسلام أن يسرى ببنى إسرائيل من مصر بالليل، فأمر **موسى** قومه أن يسرجوا فى بيوتهم السرج إلى الصبح، وأن يستعيروا حلى القبط لتبقى لهم (هكذا يأمر نبى الله بالسرقة صراحة فى هذه المرويات المدسوسة)، أو ليتبعوهم لأجل المال، وأخرج الله كل ولد زنا كان فى القبط (أى المصريين) من بنى إسرائيل إلى بنى إسرائيل، وكل ولد زنا كان فى بنى إسرائيل من القبط إلى القبط، حتى يرجع كل ولد إلى أبيه (على طريقتهم فى الحفاظ على نقاء الدم الصهيونى)، وألقى الله الموت على القبط، فمات كل بكر لهم، فاشتغلوا بدفنهم. وقيل بلغ ذلك فرعون فقال: لاأخرج فى طلبهم حتى يصيح الديك، فما صاح فى تلك الليلة ديك. وخرج **موسى** فى بنى إسرائيل وهم ستمائة ألف وعشرون ألفا - لايعدون ابن عشرين سنة لصغره، ولاابن ستين لكبره (انظر الميل إلى المبالغة فى عدد من خرجوا من مصر).

وتمضى النصوص فى مرويات خيالية كلها تتصل بعجائب الشخصية البطولية الإسرائيلية، بل إن هذه العجائب يمتد أثرها فى زعم هؤلاء القصاصين إلى النبى نفسه (ص) فهناك روايات مرسلة منسوبة إلى **ابن عباس** فى «الدر المنثور» أخرجها **ابن جرير، وابن أبى حاتم،**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والطبرانى، وابن مردويه من طرق ابن عباس: أن رسول الله (ص) قال: عجبت لصبر أخى يوسف وكرمه، والله يغفر له، حيث أرسل إليه ليستفتى فى الرؤيا (أى وهو فى السجن)، وإن كنت أنا لم أفعل حتى أخرج، وعجبت من صبره وكرمه، والله يغفر له، أتى ليخرج، فلم يخرج، حتى أخبرهم بعذره (ارجع إلى ربك فاساله مابال النسوة اللاتى قطعن أيديهن...)، ولو كنت أنا لبادرت الباب، ولكنه أحب أن يكون له العذر.

وفى رواية أخرى مرسلة لنفس الحديث النبوى «لو كنت بمنزلة يوسف حين أرسل إليه الملك يسأله عن رؤياه ماحدثته حتى اشترط عليه أن يخرجنى من السجن، وعجبت لصبره عن شأن امرأة العزيز حتى أظهر الله له عذره»

وهذا المروى فى تأويل الآية التى أشرنا إلى جزء منها فيه أحد المحظورين:

أولا: إما الطعن فى حسن تدبير يوسف عليه السلام للخروج من السجن، وهو غير الواقع فعلا.

ثانيا: وإما أنه عليه الصلاة والسلام لو كان مكان يوسف لطاش ولم يصبر، وحاشاه أن يقول ذلك، هذا مع الاعتراف بأن الحق كان فى صبره، وهو اعتراف بأن من شأنه صلى الله عليه وسلم ألا يصبر فيما يجب الصبر فيه، وحاشاه صلى الله عليه وسلم أن يأمر الناس بشىء، وينسى نفسه، وقد صبر وتحمل الأذى فى سبيل الله قبل الهجرة، وبعدها من الناس، حتى أثنى الله عليه تعالى بمثل قوله: «وإنك لعلى خلق عظيم».

فالنص الإسرائيلى المروى على التأويلين لايليق نسبته إلى النبى (ص)، ولكنه يتردد فى بعض كتب التفسير بالمأثور (انظر تفسير الميزان للطباطبائى، ص ٤٠٤، ج١١)، تأكيداً لتفوق الشخصية اليهودية، وتمييزا لطبيعة النبوة اليوسفية، حتى فيما يتصل بمقام سيد المرسلين صلى الله عليه وسلم.

وقريب من هذا مايختص بالجدل المثار بين الثقافتين العربية واليهودية عن شخصية الذبيح: هل هو إسماعيل أم إسحاق، إذ نجد بعض المفسرين ينساقون وراء الأخبار الإسرائيلية التى تقول بأن الذبيح هو إسحاق، مثال ذلك ماأورده «الطبرسى» عند تفسير قوله تعالى: «كما أتمها على أبويك من قبل إبراهيم وإسحاق» (٦ - يوسف) يقول: «أى كما أتم النعمة على إبراهيم بالخلة، والنبوة، والنجاة من النار، وعلى إسحاق بأن فداه بذبح عظيم»، كما قال عكرمة وغيره الذين رووا أن الذبيح هو إسحاق، مع إن كثيرا من المفسرين رووا أن الذبيح هو إسماعيل، كما يقرر الطبرسى نفسه (الطبرسى، مجمع البيان، ص ٣٢٠، ج٥).

ولقد كانت الإشارات المتكررة إلى القول بأن الذبيح هو إسحاق فى بعض الروايات تأكيدا لدور الشخصية اليهودية، وتحقيقا لغرض اليهود فى إثبات أن أباهم هو إسحاق، وهو الذى جاد بحياته ليكون قرباناً لله، ولم يمانع، وهو فى سنّ الحداثة، ومبعة الصبا أن يكون الذبيح، وأنه هو الذى يتبارك به أمم الأرض، بمن فيهم المسلمون تكريماً لمعنى الفداء. والحقيقة أن الذبيح كان إسماعيل، كما هو واضح فى النص القرآنى، وفى كتب التفسير التى لم تتأثر بالرواية الإسرائيلية فى الموضوع، وهذا واضح لكل متأمل منصف، ولكن تسليم بعض المفسرين بالنقل عن الرواية الإسرائيلية فى هذه المسألة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحتاج إلى مراجعة، لأنها تتصل بموضوع المفاخرة التراثية بالانتساب إلى إسحاق الذبيح المفدّى فى روايتهم.

ومن مقام النبوات ننتقل إلى مقام آخر يتصل بأثر مصرى عظيم، لاتزال الصهيونية تتلمس سببا إليه عن طريق التزوير التاريخى، والمغالطة العلمية، ففى مسألة تدبير يوسف لخزائن أرض مصر، كما طلب بحسب النص القرانى: «قال اجعلنى على خزائن الأرض إنى حفيظ عليم» (٥٥ - يوسف) تقول الرواية الإسرائيلية بأن يوسف بنى الأهرام العظيمة، وخزن فيها الحبوب التى استكثر منها مدة سنى الخصب السبع، وهذا ماذكره رشيد رضا فى تفسير قصة يوسف ص ٦، حيث أرجع هذه الرواية إلى مايسميه كتب التاريخ.

وتلخيص الكلام بعد الذى قدمنا أن الباحث يجلا ميلاً فى كثير من المرويات الإسرائيلية لتمجيد الشخصية اليهودية بطرق ملتوية، أخذت سبيلها إلى روايات التفسير بالمنقول، وقد صادفت قبولاً لدى كثير من المفسرين على عكس مايتوقعه قراء هذه التفاسير، ولكن كثيرا من العلماء تنبهوا بصفة خاصة إلى جانب من هذه المرويات، وهو مايتصل بعظمة الأنبياء، فنبهوا إلى مافى هذه المرويات من شطط فى وصف بعض الأنبياء وصفاً يخل بعصمتهم وكمالهم، ولكننا نريد فى هذه المناسبة أن نشير إلى جانب آخر من هذه المرويات الدخيلة، لايتصل بوصف الأنبياء فحسب، ولكنه يتصل بوصف الشخصية الإسرائيلية بصفة عامة، وبعضها لايخلو من التحامل على مصر والمصريين، والمبالغة فى تمجيد اليهود وتعظيم العلم بالتراث اليهودى، حتى قيل فيما قيل: إن الإشارة إلى «الراسخين فى العلم» العالمين بحقيقة التأويل فى القرآن، إنما تنصرف بالدرجة الأولى إلى أصحاب الخبرة بعلم التوراة، مع أن مفهوم العلم هنا يتسع إلى أكثر من ذلك، كما ذهبت إلى ذلك الفرق الكلامية المختلفة، التى فسرت الرسوخ فى العلم لصالحها المذهبى الخاص.

(راجع تنوير المقياس المنسوب إلى ابن عباس ص ٣٤)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سوزان السعيد

الشمعدان اليهودى

بين التراث الدينى والشعبى

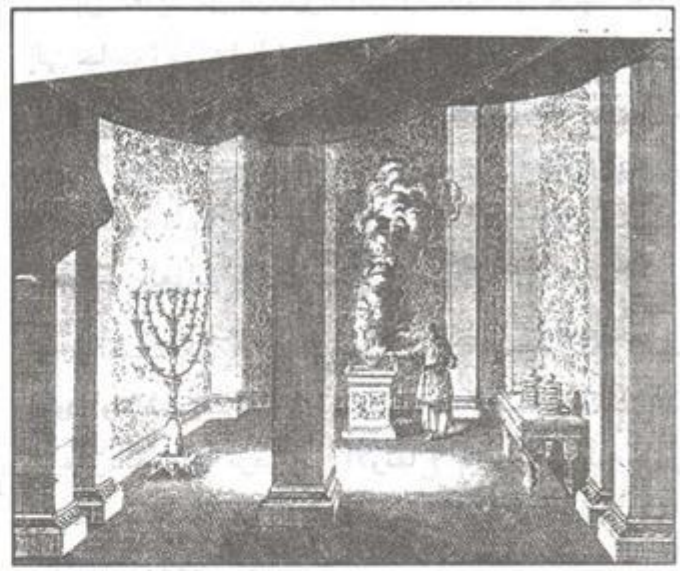
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن العديد من الرموز الفنية والدينية لها طبيعة عالمية إلى جانب رموزها الخاصة لدى بعض الجماعات الدينية أو العرقية، مثل الشمعدان، النجمة، الهلال، الصليب. وهذه الرموز تتغير دلالتها عبر العصور والحضارات وإن ظل شكلها ثابتا لايتغير إلا أنها تكتسب دلالات مختلفة باختلاف العقائد واختلاف الشعوب.

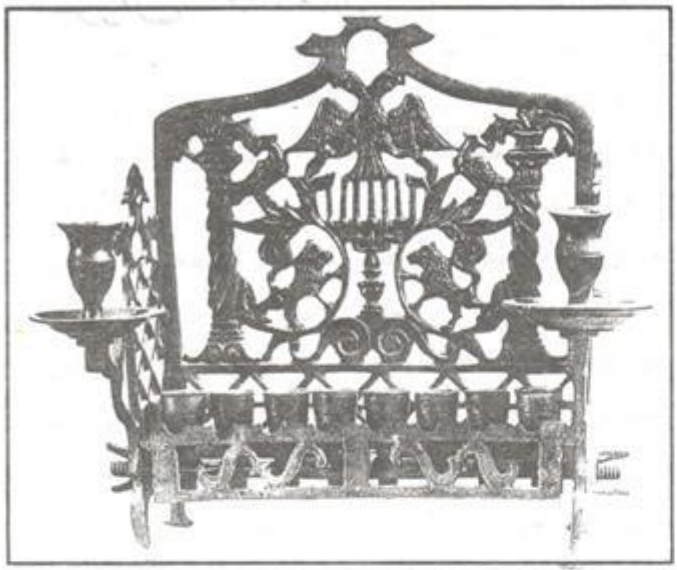
والشمعدان يماثل الرموز العالمية سواء كانت نجمة داود أو الشجرة. أو العمود. أو الصليب. فكل هذه الرموز العمودية ترمز إلى الارتفاع [1] أو إلى الله، وهى تلخص معتقدات الإنسان عن النور والظلام والنار والشمس والقمر.

والشمعدان يُعتبر رمزاً من رموز الدين والفن اليهوديين، ويستخدم فى الاحتفالات داخل المعبد وفى المنزل، وفى اشكال الزخرفة على الزجاج وعلى كتب الصلاة وعلى جدران المعابد وفى مبنى الكنيست وهو فى الوقت نفسه شعار لدولة إسرائيل مع أغصان الزيتون، ويرمز إلى شجرة المريا وهى النبتة التى تنبت فى أرض فلسطين.

وستحاول هذه الدراسة الكشف عن بعض الدلالات الاعتقادية لهذا الموتيف الفنى من خلال دراسة مقارنة الأساطير والمعتقدات القديمة بالمعتقدات اليهودية وذلك بهدف فهم هذا الموتيف الفنى الذى يقدم لنا صورة عن طبيعة الفكر اليهودى وكيفية توظيف الفن الشعبى من أجل خدمة الأيديولوجيا اليهودية، وسوف تتناول الدراسة نقطتين هما: الشمعدان والتراث الدينى والشمعدان والتراث الشعبى.



منارة بيت القدس من كتاب يوسف متنيهو أمستردام ١٧٠٤



منارة الحنوفا من شرق أوربا القرن ١٧

أولاً: الشمعدان والتراث الدينى:

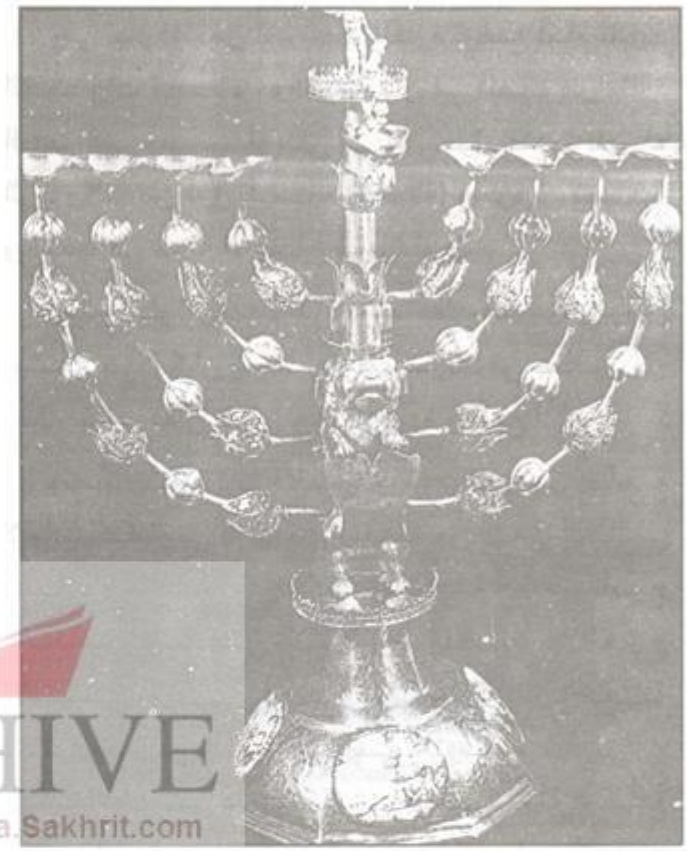
منذ أن نشأ الإنسان على الأرض كانت له فنونه التى تعكس تفكيره ومعتقداته وكانت تلك الفنون موضوعا للاهتمام لدى العديد من العلماء مثل تايلور Yay Lor [٢] وليفى بريل Levi Brul الذى حاول أن يجد علاقة بين المتوحش والبدائى فى كتابه العقلية البدائية وفرانس بواس الأمريكى الذى اهتم بدراسة لغات وفنون بعض قبائل الهنود الحمر فى كندا والولايات المتحدة الأمريكية.

وقد أوضح ليفى بريل أن الرجل البدائى يخلط بين المنطقى وغير المنطقى فى تفكيره وهو ما أطلق عليه «قانون التخيل» واستخدم العبارة Arimism أى إضفاء الصفات البشرية على الظواهر الطبيعية واعتبر أن هذه العبارة هى المفتاح لفهم الفن البدائى [٣].

وقدم جيمس فريزر فى كتابه «الغصن الذهبى» صورة عن تفكير الإنسان البدائى فقال إن التصور البدائى فى جميع أشكاله يعتبر أن جميع العناصر لها روح. والناس تعتقد فى التشابه وهذا الاعتقاد كان أساس الفنون البدائية[٤] وقد عثر على العديد من الرسوم فى الكهوف حيث كان الإنسان يصور عمليات الصيد على جدران الكهوف حتى تسهل مهمته فى حين كان لهذه الحيوانات كما كان لمعتقدات الإنسان عن السحر أثرها فى صناعة التماثيل والتمائم التى توضع فى القبور من أجل حماية أرواح الموتى [٥].

وكان للاعتقاد فى الطوطم الذى يعنى أن القبيلة تنحدر من نسل حيوان أو جماد وهو مايطلق عليه (الروح النائمة) أثره فى الفنون البدائية، وللمعتقدات عن أرواح الموتى التى لاتنفصل عن الأحياء ويمكن إحضارها إلى المذبح أو المعبد عن طريق رسم صورة لهذا الطوطم [٦]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



منارة من الفضة من ألمانيا القرن ١٨

منارة الحنوفا تصور النبى الباهو صناعة يدوية من الفضة ١٧٠٩

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالإنسان البدائى شعر بالقرابة بينه وبين عناصر الطبيعة مثل الهواء والماء وقوة النور والظلام ومثل هذه العناصر عن طريق الطيور والأسماك أو الخطوط المتنوعة وحولها إلى رموز ترمز إلى الحياة (٧).

ومن أهم الظواهر الطبيعية التى شغلت فكر الإنسان، ظاهرةالنور والظلام، فقد أثارت الشمس التى تمثل قوة النور والقمر الذى يمثل دوائر الظلام وجل الإنسان ومخاوفه، من هاتين القوتين عن طريق الرموز والحيوانات. ففى بابل استخدم الأسد كرمز روحى يرمز إلى الشىء(٨) أما فى مصر فإن الشمس كان يرمز لها بالبشر(٩) وفى الزخارف الرومانية يرمز إلى الشمس عن طريق الصليب المعقوف واتجاهات الأشعة وحركات الشمس ترتبط لديهم باتجاهات الصليب (١٠).

وفى الرموز العالمية نجد ارتباط المغزل بالنور المتعاقب الذى يمثله القمر (١١) وفى الصين واليابان نجد أن قوتى النور والظلام يرمز لهما (بين) و (يونج) وهى فى الوقت نفسه تمثل الذكر والأنثى أى قوة الطبيعة وقوة الحياة (١٢).

والشمعدان يرتبط بالفكر الإنسانى عن النور والظلام وبفكر الإنسان عن النار فاكتشاف الإنسان للنار كان

ثورة فى تاريخ الحضارة الإنسانية فالنار اعتبرت عنصراً مقدساً باعتبارها مصدراً للحرارة والدفء فهى تشبه الشمس واعتبرت رمزاً للطهارة والنقاء ولكنها فى الوقت نفسه اعُتبرت عنصراً للدمار والفناء.

والأساطير ربطت بين النار والشجرة، ففى أساطير أمريكا الجنوبية وأمريكا الشمالية وأيضا فى أساطير أوروبا وآسيا ذكر أن الإنسان سرق النار من الآلهة. وفى بعض الأساطير ذكر أن النار كانت مختبئة فى شجرة خاصة وفى الأسطورة البولندية عن الفتاة Maori Mavi إنها ذهبت إلى جدتها لكى تقتبس النار، فقدمت لها الجدة النار من إصبع قدمها فبدأ كل شىء فى الدفء ولكن الماء أطفأ النار، فهربت النار واختفت فى بعض الأشجار، وتمكن الإنسان فيما بعد من الحصول عليها (١٣).

وفى المكسيك ينظر هنود الهوبشول إلى أن الصحة وحسن الطالع وطول العمر تستمد جميعا عن طريق جمع شجر الصبار، الذى يعتبر فى نظرهم الكأس الخاصة بإله النار وبمثابة الجد الأعلى للجميع (١٤).

ومن هنا يمكن أن نجد تفسيراً لشكل الشمعدان الذى يشبه شجرة الصبار فى كثير من الأحيان..

الشمعدان فى معبد أورشليم:

الشمعدان يوضع داخل المعبد اليهودى فى أورشليم وهو من أدوات الطقوس الدينية إلى جانب المائدة، ومذبح البخور. وقديما كانت المائدة توضع نحو الشمال أما المنارة (الشمعدان) فيوضع فى الجانب الشرقى الجنوبى من المعبد (١٥).

وفى بيت المقدس أصبحت المنارة توضع أمام تابوت العهد وقت الصلاة ، والشمعدان فى المعبد هو منارة الذهب التى وصفت لموسى فى الصحراء عندما ظهر له الرب وكلمه من فوق الشجرة (العليقة) وأمره أن يصنعها ويضعها فى خيمة الاجتماع فى (شلوه).

وهذه المنارة وضعت فى معبد سليمان وفى زمن يوشيا حيث كان يصف عشر منارات فى صفين كل صف خمس منارات إلى جانب المائدة والمذبح (١٦).

وتصنع منارة بيت المقدس طبقا لمواصفات خاصة لايمكن التغاضى عنها فهى تصنع من الذهب الخالص (عياره ٥ر٢١ جرام) وتتكون من سبعة أفرع، والفرع الأساسى يسند على ثلاثة قوائم ويخرج من الفرع الأساسى ثلاثة أفرع من كل جانب والأفرع الثلاثة تشترك معا فى الفرع الأساسى المتوسط وبذلك يتكون الكتف الأساسى على شكل شوكة لها ثلاثة أصابع والفرع الأساسى للشمعدان به أربعة كاسات وكل فرع من الأفرع الثلاثة التى تخرج من كل جانب مزينة بثلاث قبعات مقوسة ومحدودبة بعجزه وزهره ذلك لكى تشكل إكليل شجرة اللوز. وهذه المنارة تصنع بدون أى لحامات للأفرع السبعة (١٧).

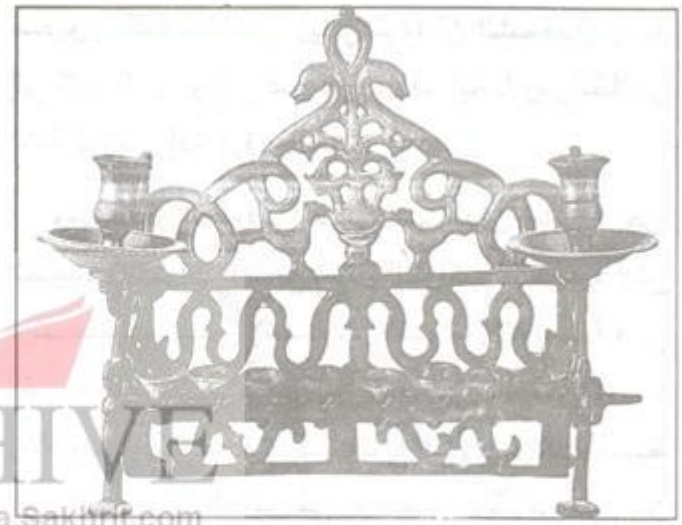
وجميع الأدوات المستخدمة لإشغال المنارة من ملاقط ومنافض تصنع من الذهب الخالص (١٨)، والزيت الذى يستخدم للإنارة هو زيت الزيتون الصافى أما جراب المنارة فيصنع من الجلد المزخرف.

النور الدائم «النور الغربى» هو الشعلة الثانية من الغرب أو الوسط المتجهة إلى قدس الأقداس وهذه الشعلة تسمى (شمعة إسرائيل) و (شمعة الرحمة) أو (الشمعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطيبة لإبراهيم اللاوى) أو (الروح الحية) [١٩] وتوضع فى إناء يتدلى من السقف وأصبح هذا الإناء يصنع من الزجاج على شكل زهرة ويعلق بسلسلة فى السقف وفى السيناجوج يوضع فى كوة فى الحائط والشخص الذى يتبرع من إجل الإنفاق على صيانة (النور الدائم) ينال التقدير فى المعبد فيتلون له صلاة (الذى مبارك) وهى صلاة تتلى بعد القراءة من التوراة فى المعبد صباح يوم السبت [٢٠].

تشعل المنارة فى المساء إلى الصباح وفى وقت إشعالها يتلون البركات، ثم يعد الكهنة الزيت والمنارة ويقوم الكاهن الأكبر بإيقاد بخور عطر وفى المساء يوقد نوع آخر من البخور يطلق عليه (البخور الدائم) ويتم إشعال المنارة من النار التى تظل مشتعلة دائما أى من (نار الطقوس) وتستخدم لإيقاد بقية المنارات وعند إشعال كل شمعة يقرأ فصل معين من التوراة [٢١].



منارة الحنوفا من بولونيا القرن ١٨

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشمعدان فى السيناجوج وعلى كتب الصلاة وفى المقابر

يصنع الشمعدان الذى يستخدم فى السيناجوج من الفضه أو من البرونز وفى طبرية عثر على شمعدان مصنوع من الحجر وفى فترة متأخرة أصبح الزجاج يستخدم كغطاء للمشاعل فى زمن العصور الوسطى.

وأصبح العمود الأساسى (الأوسط) من الشمعدان يزخرف بأساطير تكتب فى فقرات قد تصل إلى ست أو ثمانى عشرة فقرة، ويفصل بين هذه الفقرات بنقوش للحيوانات وللنباتات تشبه المخلوقات التى ذكرت فى سفر حزقيال.

منارة عيد الحنوفا وقد ظهر بها بعض الموتيفات الإسلامية من الجزائر القرن ١٨

لقد استخدم الشمعدان كعنصر من عناصر الزخرفة على زجاج السيناجوج وعلى الجدران والأبواب وعلى تابوت العهد واليهود الاشكنازيم اعتادوا على رسم هـــارون الكاهن إلى جانب الشمعدان فى عناصر الزخرفة الجدارية فى الفترة مابين القرنين الثانى عشر والرابع عشر.

واستخدم شكل الشمعدان فى تزيين كتب الصلاة وفى كتابات اليد المكتوبة على الورق المذهب وعثر على نماذج من هذه الزخارف فى الفسطاط ترجع إلى القرن الخامس الميلادى.

وبعد ظهور الطباعة استخدم شكل الشمعدان لكتابة مزامير داود والوصايا العشر وأحاديث يهوذا المبارك وكتابة الأسفار الخمسة وأيضاً كتب الأعياد اليهودية (مجلات استير البوريم) و(أساطير الفصح) وفى إيطاليا وفرنسا استخدم الشمعدان كعنصر من عناصر الرسم لكى يشير إلى معارك اليهود فى الجيتو اليهودى فى بلغراد ١٩٤٧. ويستخدم الشمعدان على المطبوعات اليهودية لكى يشير إلى المنظمات اليهودية والصهيونية (٢٢).

وفى المقابر اليهودية فى روما بين اليهود الأرمن استخدمت أشكال الزخرفة الدائرية على الشمعدان كما فى بلاد البحر المتوسط وانتشر الحفر البارز فى القرن السادس الميلادى . بين يهود بلاد البحر المتوسط بصفة خاصة واستخدم شكل الشمعدان على حائط وجدران الكنيست اليهودى وتكتب أساطير الفصح على شكل شمعدان على نوافذ الكنيست.

الرمز الدينى للشمعدان اليهودى:

فى داخل معبد أورشليم توضع عشر منارات خمس إلى اليمين وخمس إلى اليسار لكى ترمز إلى القبائل العشر فى إسرائيل (٢٣) وطبقا لتفسيرات الحاخام حننيا لسفر الملوك الأول ٧: ٤٩ أن الشمعدان يرمز إلى صهيون وكما جاء فى رؤيا زكريا أن الشمعدان يرمز إلى كلمة الرب أو إلى عين الرب، وهو أيضا رمز لخلاص الأمة الروحى إذا عرفت الخالق (٢٤).

وفى الفكر الصوفى القبالى الشمعدان يماثل شجرة الحياة والقنوات السبع تماثل الكواكب السيارة التى ترتبط بمصير الإنسان والأقواس الأربعة فى القناة الوسطى تشير إلى فصول السنة الأربعة والأقواس الثلاثة فى كل فرع هى كواكب الحظ التى تمر بها الشمس فى كل فصل. وهم يربطون بين الفروع السبعة والمزمور ٢٢ الذى يتلى بالغناء فى طقوس القبالا (٢٥).

وصناعة الشمعدان من الذهب الخالص ترمز إلى أن الذهب معدن طاهر فالسماء أقيمت على أساس طاهر وليست على أربع مواد مثل الأرض.

وفى المعتقدات عن نقاء الذهب نجد مثيلا فى الهند الغربية حيث كانت تتلى صلاة خاصة عند استخراج الذهب من المناجم لأنه البذرة التى نما منها الإله (أجنى) وهو والنار والنور شىء واحد وقد جاء فى الرجفيدا أن من يجود بالذهب تمنحه الآلهة حياة مجيدة (٢٦) وفى مصر القديمة كلمة (نوب) الذهب ارتبطت بالربة حتحور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منارة الحنوفا القرن ١٧

ربة الخصب وراعية الزواج والحب وعرفت بالبقرة الذهبية التى تلد كل يوم عجلا هو الشمس وتزين بعقد من الذهب رمز الحياة والنماء [٢٧] فالذهب لم يكن معدنا عادياً بل هو ذهب الفلاسفة والحجر السحرى وإكسير الحياة [٢٨].

صفحة من كتاب صلوات الحنوفا مكتوب باليد من المانيا ١٣٤٧-١٤٧٠

ثانياً: الشمعدان والتراث الشعبى:

١ ـ الشمعدان فى احتفالات السبت:

الشمعدان الذى يستخدم فى احتفالات السبت داخل المنزل اليهودى غالبا يصنع من الفضة أو البرونز ويوضع على مائدة مساء السبت.

وهذا الشمعدان يتكون من خمسة أفرع أو سته أفرع لأن الشمعدان المكون من سبعة أفرع لايستخدم إلا داخل المعبد [٢٩].

ومهمة إشعال شموع السبت هى مهمة خاصة تقع على عاتق المرأة اليهودية ففى مساء السبت تشعل المرأة

الشموع وتبارك عليهم مع البركة التى تتلى لاستقبال يوم السبت. وفى أثناء ذلك تخفى عينيها بإحدى يديها واليد الأخرى تشعل بها الشموع حتى لاتراها وهى تشتعل ثم تتلو الصلاة، بعد أن ترفع يدها عن عينيها ولا تنظر إلى النار إلا بعد الانتهاء من الصلاة ثم تتلو بركة من أجل الشموع (٣٠).

ومن العادات الشعبية فى إسرائيل عندما يكتب اسم شخص يقولون (يقوى نوره) حتى تطول حياته مثل نور الرب الذى يهب الإنسان الحياة (٣١).

٢ ـ الشمعدان فى احتفالات عيد الحنوفا

عيد الحنوفا هو عيد الشموع أو ذكرى تطهير المعبد ويقع فى ٢٥ من شهر كسلو، ويستمر لمدة ثمانية أيام، ويعرف هذا العيد بعدة أسماء.

فعند يهود سوريا يعرف بعيد الشعلة وفى اليمن يعرف بعيد السراج أو عيد النور وفى فلسطين يعرف بعيد النار أو عيد السكوت الثانى.

وتروى العديد من الأساطير عن أصل العيد منها أن آدم عندما رأى أن اليوم قصير ويحل الظلام بسرعة قدم قربانا للرب ودعا أن يطول اليوم وأقام الاحتفال لمدة ثمانية أيام (٣٢) والإغريق كانوا يحتفلون فى هذا اليوم بأقصر يوم فى العام (٢١ ديسمبر) ولذلك كانوا يشعلون الشموع لطرد الشمس من عالم الأموات وهو «عيد ميلاد الشمس» أو «عيد الاله ديونوسيس» deonysius وكان يحتفل فى هذا اليوم بالموسيقى والأغانى وتقدم القرابين على المذبح ويستمر ثمانية أيام ويجدد المذبح فى هذا اليوم (٣٣).

والفكر اليهودى يربط بين هذا اليوم وزمن خروج اليهود من مصر حيث لم يتمكن اليهود من الاحتفال بعيد السكوت (المظال) ولذلك احتفلوا به فى السكوت الثانى.

وفى الأزمنة القديمة يحتفل فى هذا اليوم بذكرى نزول النار على المذبح فى خيمة الاجتماع حيث كان اليهود يحتفلون فى الكهوف والجبال واستمر هذا الاحتفال فى عهدى داود وسليمان (٣٤).

وفى زمن الحشمونيين اعتبر عيد الحنوفا ذكرى للشجاعة والنجاح وإعادة التقاليد والممارسات اليهودية إلى المعبد اليهودى بعد انتصار الحشمونيين على الإغريق وتطهير المعبد من العبادات الوثنية وهو ذكرى انتصار القلة على الكثرة(٣٥).

الشمعدان والأسطورة والحكاية الشعبية:

يرتبط عيد الحنوفا بالعديد من الأساطير التى منها الأسطورة التى تذكر أنه عند دخول الحشمونيين إلى المعبد اكتشفوا أن الأغريق قد سكبوا كل الزيت إلا إناء واحدا نسوه فى حجرة الكاهن الأكبر، وكان هذا الزيت لايكفى إلا لإشعال الشمعدان لمدة يوم واحد ولكن حدثت المعجزة واستمر الشمعدان مشتعلا لمدة ثمانية أيام وهى أيام بقاء الحشمونيين داخل المعبد.

ومع مرور الوقت زادت هذه الأساطير وانتشرت الحكايات الشعبية عن المعجزات التى حدثت بواسطة الزيت والحكايات التى تروى عن هذا الزيت الذى استخدم فيما بعد فى مسح أدوات بيت المقدس وفى مسح ملك إسرائيل وأضافت بعض الحكايات أن قداسة هذا الزيت ترجع إلى أن النبى الياهو والنبى عوبديا كانا قد قدسا على هذا الزيت وحفظاه فى المعبد منذ عهد بعيد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

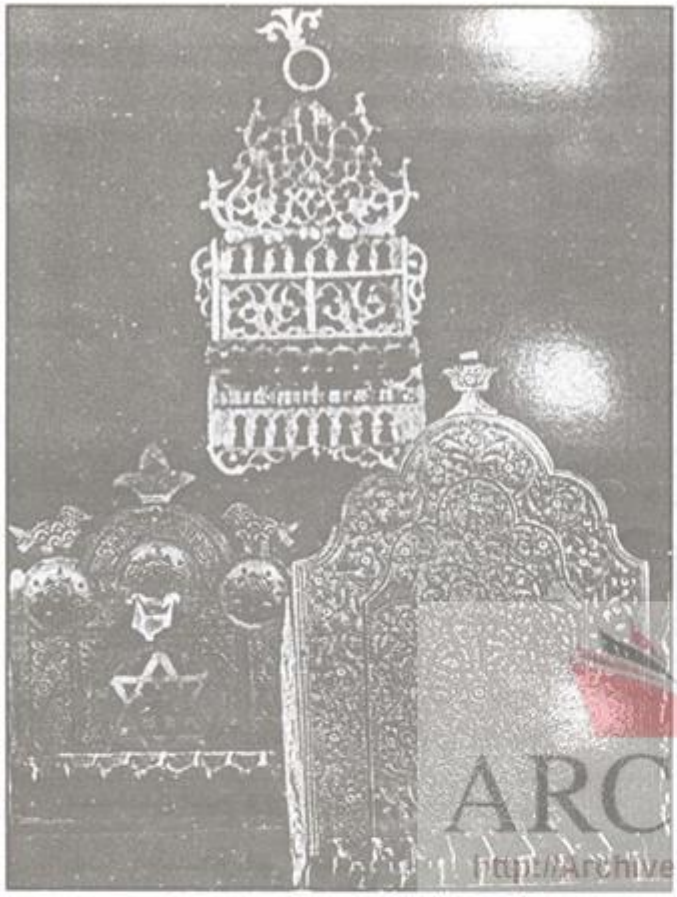
منارة عيدالحنوفا - ايطاليا القرن ١٦

ونوع آخر من الأساطير تروى فى هذه المناسبة عن شجاعة بعض النساء مثل **يهوديت**. ولذلك يقرؤون من سفر **يهوديت** المرأة الشجاعة التى أنقذت شعبها ومدينتها وخلصتها من حصار الأعداء عن طريق هدية من اللبن والثمار.

وهذه القصة تروى فى عيد الحنوفا ويربطون بين العيد وحدوث المعجزة، وتربط التقاليد بين **يهوديت** وعائلة الحشمونيين.

٤ - إشعال شمعدان العيد:

فى المعبد بعد غروب الشمس يتم إشعال الشموع ويبارك الكهنة بركتين الأولى من أجل إشعال شموع الحنوفا وحدوث المعجزة فيقولون:



منارة من اورشليم القرن ١٧

«الذى أحيانا وأبقانا وجعلنا نرى هذا اليوم»

ثم يتلون صلاة قصيرة تبدأ

«هلولاه إننا نشعل من أجل الحنوفا..»

ثم يصلون على الماء الذى نبع من الأرض ومن الانهار ويباركون على الخبز [٣٦] وإذا جاء عيد الحنوفا يوم السبت يشعلون شموع الحنوفا قبل شموع السبت [٣٧] وفى زمن الحشمونيين لم يستخدم الشمعدان داخل المعبد ذلك لأن الإغريق كانوا قد دنسوه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولذلك أخذ الحشمونيون قطعة من الحديد وغطوها بالزيت واستخدمت بدلاً من الشمعدان. وفى القرن الثانى الميلادى استخدمت القناديل وكانت مكونة من ثمانية أفرع، بالإضافة إلى شعلة تاسعة من أجل الاشعال.

شعلة الإشعال: الشمس

وهى الشعلة التاسعة فمن المتبع إشعال الشمعدان من قنديل به زيت كذكرى لمعجزة الحنوفا فى بيت المقدس ذلك لأن شموع الحنوفا لاتستخدم إلا من أجل الإنارة ولذلك يشعلون شمعه تاسعة تسمى الـ شمس ومن هذه الشعلة يشعلون شموع الحنوفا وهذه الشمعة كانت موضع اهتمام الكتاب والشعراء.

يقول الشاعر:

قلبى على الشمعة التى تدعى الـ شمش
مسكينة هذه ووحيدة الرحمة بها
هذه الشمعة هى مصدر النور
إنها مصدر الإشعال من الشرق
عن طريقها عينى ترى الشموع الثمانيه
الشموع الثمانيه الكبيرة المباركة
الكل يباركون ويتباركون بها. (٣٧)

الاحتفال فى المنزل:

يحتفل اليهود فى المنزل بإشعال الشموع بعد غروب الشمس ويكون على كل فرد أن يشعل شمعة الرجال والنساء وطبقاً لمدرسة شماى يجب إشعال ثمانية شموع فى اليوم الأول وهى عدد أيام العيد وفى رأى مدرسة هليل تشعل شمعة فى اليوم الأول ويزداد عدد الشموع مع أيام العيد ويقول **موسى بن ميمون** إن رأى هليل قد ساد بين يهود إسبانيا بسبب بساطته وانتقل إلى بقية اليهود (٣٨).

وفى عهد المشنا وطبقا لرأى الثنائين كانت شموع الجنوفا توضع خارج المنزل اليهودى لكى توضح للشعب معجزات الحنوفا ولذلك أصبح يوضع محيط من الزجاج حول الشموع لحماية النور من الرياح فى فصل الخريف وأصبحت هذه الكئوس الزجاجية مستخدمة فى زمن التلمود وذكرت فى المشنا والتوسفتا. وإذا كان الشخص يعيش فى الأدوار العليا كان عليه أن يضع الشموع خلف الشبابيك قريبة من الشارع. أما فى المجتمعات الغربية كانت الشموع توضع داخل المنزل أو على المنضدة وذكر فى التلمود إن الشمعدان يجب أن يوضع يسار الباب لأن المزيزوت (التعاويذ) توضع فى الجانب الأيمن من الباب. ومن خلال مرور الشخص خلال هذين الرمزين يتحقق لليهود العبارة التى جاءت فى نشيد الإنشاد ٧: ٧.

«يالا الجمال ويالا البهجة التى سوف تصيبك»

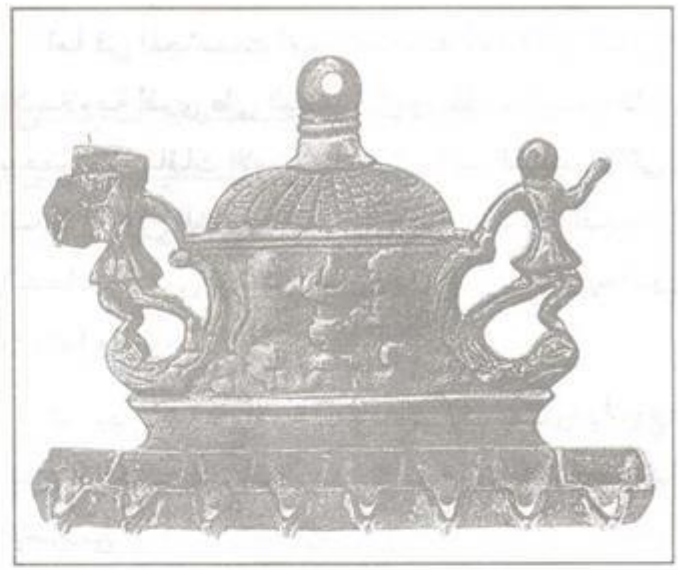
وفى نصوص السوفريم ٣:٢٠.

«كيف تكون جميلاً وسعيداً مع شمعدان الحنوفا»

احتفال الأطفال بالشمعدان

عيد الحنوفا هو عيد الأطفال باعتبارهم مستقبل شعب إسرائيل الذى سوف يجدد معهم العهد ولأن الاغريق كانوا يقتلون الأطفال ومن المتبع أن توزع دمى خاصة على الأطفال واليهود الإشكنازيم يجعلون لهذه الدمى شكلاً موحداً مستمداً من الأساطير والقصص الشعبى. وفى دمشق توزع الشموع. وفى العراق توزع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



منارة ١ شمعدان، الحنوفا ايطاليا القرن ١٧

منارة الحنوفا من الفضة من المانيا القرن ١٨

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أقراص وفطائر مصنوعة من العسل والعجوى. وفى مراكش يرتدى الأولاد أغطية للرأس وتوزع عليهم كتب الصلاة واشعار اليوطم التى تتلى فى عيد الحنوفا. وفى الصباح الباكر ترسل فطائر مصنوعة من التفاح بداخلها فلوس إلى معلمى الأولاد (الكتاب). وفى الجزائر يرسلون الكسكسى باللحم والنبيذ والحلوى ويشترك التلاميذ مع معلمهم فى الوجبة وفى دمشق كان الأولاد يجتمعون فى بيت الحاخام ويأخذون الحراب فى أيديهم ويضعون الخوذات والقبعات الطويلة على رءوسهم ويلبسون الدروع وكأنهم مستعدون للدخول فى معركة، وفى اليمن يلعب الأولاد العابا مختلفة تمثل الشجاعة لكى يذكروا بأعمال الشجاعة التى قام بها الحشمونيين ويذهبون من منزل إلى آخر وفى أيديهم الشموع، وفى الليل يحملون أشكالا مختلفة من الفوانيس وكانت كل عائلة من العائلات تدعو الأطفال فى يوم إلى وجبة الحنوفا وعند ذلك يضعون فوانيسهم على حائط صاحب الدعوة وفى اليوم الأخير من العيد يدعون إلى وليمة مع معلمهم.

وفى فارس كان الأولاد يغنون الأغانى العبرية وهم فى جماعات ويطلبون الحظ السعيد لصاحب المنزل الذى يدعوهم إلى الوجبة ويهبهم الهبات (٣٩).

وفى فلسطين اعتادت بعض العائلات أن تدعوا الأطفال إلى مائدة الاحتفال وهذه العائلات التى تكرر هذه العادة يطلق عليها لقب (حنوفا) كنوع من التكريم (٤٠) ويذهب الأولاد من منزل إلى آخر وهم يغنون أغانى العيد ويطلبون الزيت والمنح وبعد تلقى الهدايا يباركون المحسنين قائلين:

«هؤلاء الذين أعطونا يعطى الرب لهم بركة»

ويلعب الأولاد فى دوائر على فى شكل أربع دوائر يطلق على كل دائرة حـــرف (م - ج - هـ - ش) وهى الحروف الأولى للكلمات العبرية (معجزة، كبيرة. كانت، هناك) أو الكلمات (رئيس عظيم هو شمعون) (٤١).

الشمعدان والزخارف الشعبية:

منذ العصور الوسطى أصبح شمعدان عيد الحنوفا يتزين بزخارف شعبية. وفى عهد الإغريق والرومان كان الشمعدان اليهودى بين يهود اليمن وفارس يصنع من مواد مختلفة مثل الصلصال أو الحجر أو البرونز أو الرخام وأحيانا كان يصنع على شكل نجمة أو يزين بالرموز اليهودية.

وفى العصور الوسطى أصبح الشمعدان له ثمانية مشاعل بالإضافة إلى شعلة تاسعة تشعل منها بقية الشموع الثمانية وأصبح له حامل خلفى يعلق منه على الحائط.

وقد تميزت كل بلد بأشكال مختلفة من الشمعدان وأهم هذه الأشكال **الشمعدان الأسبانى:**

فله شكل مميز وأقدم الأنواع يرجع إلى القرن الثالث عشر الميلادى وعثر عليه فى ليون فى جنوب فرنسا وهو محفوظ فى متحف باريس. ويهود فرنسا خضعوا لمؤثرات الفن الإسبانى ولذلك زينوا الشمعدان بالأرابيسك والزهور وظهرت تأثيرات الفن الإسلامى على يهود المغرب وإيطاليا وبولندا.

أما فى المجتمعات الإسلامية فقد كان تأثير الفنون الإسلامية أقوى على اليهود فزينوا خلفية الشمعدان ببعض الإضافات الإسلامية مثل اليد الفاطمية لكى تبعد الأرواح الشريرة، هذا إلى جانب شكل النجمة الخماسية التى انتشرت بين يهود إسبانيا وايطاليا وهولندا والمانيا.

أما يهود شمال أفريقيا والمغرب فقد تميزوا بأنواع الحفر وكانت لهم تقاليدهم الفنية التى تأثرت بالفن الإسلامى (٤٢).

وفى العراق وفارس صنعت أنواع من الشمعدان من الحجر وبعضها من المعدن واحتفظوا بتقاليد عهد التلمود كما استخدموا أنواعاً بسيطة من البرونز والفخار والأحجار.

وفى عصر النهضة فى إيطاليا أصبح الشمعدان أكثر زينة فزخرف مكان إخراج النار ولونت القاعدة باللون الأسود وهذا يشير إلى قصة المكابيين وإعادة بناء المذبح، وفى فترة الباروك فى إيطاليا عثر على شمعدان من الفضة يرجع إلى عام ١٧٠٩ صور عليه النبى **الياهو** وعلى البعض الآخر صور النبى **موسى وهارون.**

أما يهود ألمانيا فقد كانت لهم ثقافتهم المختلفة عن اليهود السفارديم وكانت المناظر تحفر بواسطة فنانين غير يهود وتأثر الفن اليهودى بالفنون الشعبية لتلك البلاد (٤٣).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خاتمة الدراسة

- إن شكل الشمعدان يرتبط بالمعتقدات القديمة عن النور والظلام والشمس والقمر والأساطير تربط بين الشجرة وقصة حصول الإنسان على النار وأيضا بين شكل الشجرة وشكل الشمعدان.

- احتفال الشموع اليهودى هو احتفال قديم عرفته شعوب عديدة باعتباره عيداً للشمس ونمو النبات وإنتاج الحيوان ولكن الفكر اليهودى ربط بين الفن وثورة الحشمونيين ضد الإغريق وبين بعض الأسفار اليهودية التى تروى عن الشجاعة مثل سفر يهوديت.

- تأثر شكل الشمعدان اليهودى بالعديد من الفنون العالمية فتأثر اليهود الإشكنازيم بالفنون الشعبية الألمانية إما يهود الشرق فكان للفن الأندلسى والفنون الإسلامية تأثير قوى بصورة واضحة فى الأشكال المختلفة للشمعدان اليهودى التى مزجت بين الموتيفات اليهودية والإسلامية.

- إن الفكر اليهودى استطاع أن يوظف المعتقدات والممارسات والحكايات الشعبية والموتيفات الفنية لخدمة قضية القومية اليهودية فاتخذ الشمعدان شعاراً لدولة إسرائيل واعتبر رمزاً للكفاح القومى. وهذه التقاليد تغرس فى نفوس الأطفال عن طريق الممارسات والألعاب التى تمارس فى الاحتفال بعيد الشموع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش الدراسة :

إتخذت النجمة السداسية شعارا على العلم الإسرائيلى وهى تشير إلى الجهات الأربع إلى جانب السماء والأرض. وهى عبارة عن مثلثين أحدهما يشير إلى قوة الخير والآخر إلى قوة الشر أوقوة الضوء وقوة الظلام ونقطة التقاء المثلثين تشير إلى التوازن بين عالم السماء وعالم الأرض.

(١) دائرة المعارف اليهودية العامة ص 1012.

(2) Taylor Edward: Primitire Culture - N.y 1958 P.4.

(٣) ليفى بريل: العقلية البدائية ترجمة محمد القصاص، مكتبة القاهرة من ٢١ ـ ٣٠.

(٤) چيمس فريزر: الغصن الذهبى. دراسة فى السحر والدين. ترجمة أحمد أبو زيد. الجزء الأول. ص ص١٠ ـ ٢٠. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٥) عبد العزيز صالح: حضارة مصر القديمة وآثارها. الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية القاهرة ١٩٦٢ الجزء الأول من ٢٥.

(٦) محمد محمود جمعة النظم السياسية والتربية لدى قدماء العرب والأمم السياسية القاهرة ١٩٤٩.

(٧) سيد توفيق: تاريخ الفن فى الشرق الأدنى القديم (مصر العراق) جامعة القاهرة ١٩٨٧ ص ١٥.

(8) Riland H. Bainton: The Idca of History in The Ancient Near East oxfard U. Press 1955. PP. 40 _ 42.

(9) Ernest Rhys: A Dictionury of Non Classical Mythalogy London 1937 P. 10

(10) Encyclopuedia of the Arts (ed) Dagobert Library N.y 1946. P. 805.

(١١) جلبير دوران: الانثروبولوجيا اساطيرها رموزها انساقها ص ١٨٠.

(١٢) جون كولر: الفكر الشرقى القديم. ترجمة كمال يوسف حسن عالم المعرفة ١٩٩٥. ص ص ٥٠ ـ ٥٢.

(13) Dictionary of Folhlore Mythology and Legend, Funk and Wagnals Company N.Y 1949. V.2.P. 388.

(١٤) چيمس فريزر: الغصن الذهبى ص ١٤١.

(١٥) الخروج ٢٦: ٣٥.

(١٦) الملوك الأول ٧: ٤٩

اللوز من الأطعمة المحايدة التى تستخدم فى الاحتفالات من أجل الطهارة..

(17) Encyclopaed Judoica. Keter Publishirg Jerusalem, 1978. V. P. 1289.

(١٨) الخروج ٢٥: ٣١ ـ ٣٤..

زيت الزيتون له قداسة فى الطقوس اليهودية وهو يستخدم فى مسح الكاهن ويقدم كقربان مفضل للرب وربما ترجع أهميته إلى أهميته فى حماية الجلد من الحرارة والحشرات..

(١٩) الخروج ٣١: ٨.

(20) Encyclopoedia Judica V. 5 P. 965.

(٢١) قاموس العادات والتقاليد فى إسرائيل أورشليم ١٩٦٠ ص ٣١٣.

(22) Encyclopaedia Judica V. 7 P. 1288.

(٢٣) اخبار الأيام الثانى ٤: ٢ ـ ٤.

(٢٥) قاموس العادات والتقاليد العبرية فى إسرائيل ص ٢٨٣.

(٢٦) مجلة عالم الفكر العدد الأول إبريل مايو يونيو ١٩٧٢ مقال عبد الحميد يونس الفولكلور والميثولوجيا.

(٢٧) كراب. الفولكلور ص ٤٠٨.

(٢٨) جلبير دوران : ص ١٩٢.

(29) Encyclopaedia Judaica 1. 7 P. 1288.

(٣٠) دائرة المعارف العبرية العامة ص 1014.

(٣١) المرجع السابق ص 313.

(٣٢) سفر التكوين.

(٣٣) يوئيل رقيل: اعياد إسرائيل سفرويوت اورشليم ص ١٣٦.

(٣٤) أخبار الأيام الثانى ٢: ١٢.

(٣٥) أعياد إسرائيل ص ١١.

(٣٦) المرجع السابق ص ١٦.

(37) Encyclopaedia Judica V. 7 P. 1983.

(٣٨) أعياد اسرائيل ص ١٣٨.

(٣٩) المرجع السابق ص ١٣.

(٤٠) المرجع السابق ص ٦٨.

(٤١) المرجع السابق ص ١٣٩.

(٤٢) المرجع السابق ص ٦١.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصطفى أبو النصر*

ماالذى حدث؟

لا أدرى ما الذى حدث بالضبط، وماهى المقدمات التى أدت بى إلى هذا الوضع؟ أحاول أن أتحرك، ولكنى لا أستطيع. ثمة شئ مايحول دون ذلك. لقد حاولت أن أقوم من رقدتى، ولكنى لم أستطع. والأدهى من ذلك، اننى حاولت أن أفتح عينى، أن أنظر حولى، ولكن ما الذى حدث بالضبط؟ أمن الممكن أن أكون - الآن - فى حلم، أم أن قدرتى على الحركة قد انعدمت؟ إننى لا أسمع أى صوت. أين ذلك الضجيج الذى كان يؤرق منامى؟ عادة أستيقظ - صباحاً على أصوات السيارات وأبواقها، ونداءات الباعة المتجولين، وكثيراً ما أسمع شجاراً شب بلا سبب معروف. ما الذى حدث بالضبط؟ هل أقبل هذا الوضع وأستسلم له حتى ينتهى من تلقاء نفسه، أم علىّ أن أجاهد للتخلص مما أنا عليه؟ إذا أنا ينست واستسلمت، فقد أظل على هذه الحال مدى الحياة. ماذا!؟ أقول، مدى الحياة. أحى «أنا، أم.. ربما أكون قد مت بالفعل؟ هل من الممكن أن يفكر الموتى؟ هذا سؤال لا إجابة عليه. أليس من المحتمل أننى أعيش - الآن - كابوساً؟ كابوساً أطبق علىّ وقيدنى؟ لا أذكر أننى أكلت أمس أكلة دسمة، هى التى تسببت فى شعورى بهذا الثقل. أمس، أو اليوم أو ربما منذ لحظات. لا أذكر شيئا على الإطلاق. هل فقدت الذاكرة أيضاً؟ هل أستطيع أن أحدد كينونتى؟ وماهو وضعى الآن؟ لا شئ من ذلك يعنينى - على الأقل - فى هذه اللحظة. كل الذى أريده، ويعنينى حقاً، هو أن أستطيع الحركة، وأن أفتح عينى، وحينما أنجح فى ذلك، سيكون كل شئ قد تحدد، وسأعرف ما إذا كان ما أشعر به - الآن - مجرد شعور عادى بالثقل، أم أنه مرض لحق بى، أم أننى أعيش حلماً أو كابوساً؟.

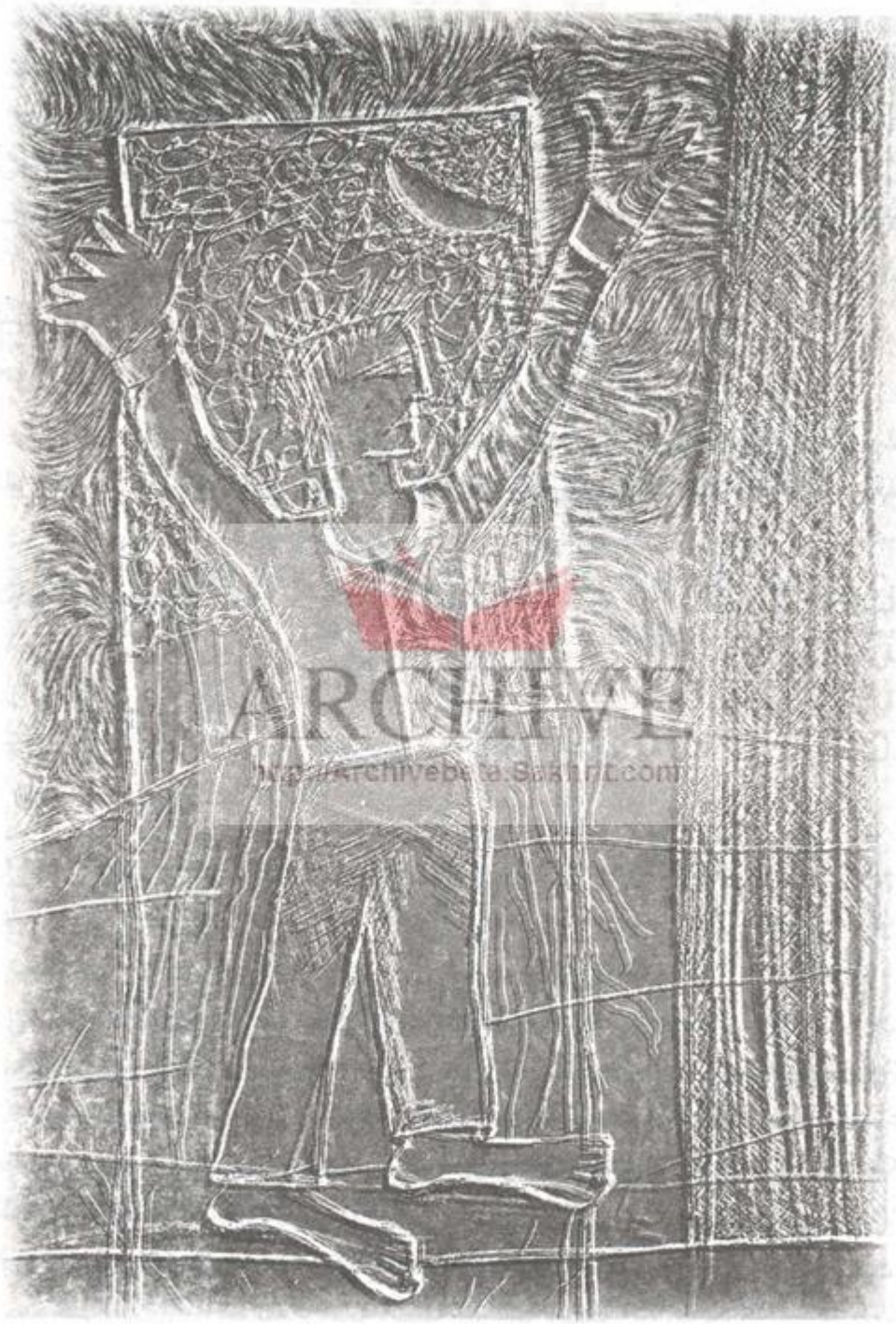
---

* آخر قصة كتبها القاص مصطفى أبو النصر قبل أن ينتقل إلى جوار ربه.. رحمه الله

لا أريد أن أستطرد فى هذه التساؤلات. لا فائدة من ذلك على الإطلاق. الوضع الذى أنا عليه، هذا الوضع الذى أنا عليه. علىّ أن أقبله كما هو، دون بحث أو تنقيب عن الأسباب التى أدت إليه ليكن ماسيكون. الذى يعنينى ـ الآن ـ هو التخلص من هذه الحالة، حتى أستطيع أن أحدد موقفى تماماً. ولكن كيف سأستطيع ذلك؟. إننى ألجأ ـ دائماً ـ إلى الأسئلة، والأسئلة لا أجد لها أية إجابة، أو لا أعرف لها إجابة. لايجوز أن أتمادى فى طرح الأسئلة، وعلىّ أن أقبل الأمر الواقع كما هو، دون محاولة الدخول فى متاهات لا أعتقد أننى سأخرج منها. يجب أن أكرس جهدى كله ـ الآن ـ للوصول إلى القدرة على الحركة. فالحركة هى الدليل الوحيد على أننى ـ الآن ـ ميت؟ إذا كان الأمر كذلك، فإن محاولاتى كلها ستذهب سدى ولن أصل إلى أى شئ. كلا، لايمكن أن أكون قد مت. هذا شئ مؤكد، ولا ضرورة للبحث فيه.

قبل أن تنتابنى هذه الحالة، كنت أستطيع أن أقرر ما الذى سأفعله أو لن أفعله. مايخطر على بالى الآن، هو ذلك الموقف الغريب الذى حدث بينى وبين ذلك الرجل. مَن ذلك الرجل؟ لا أذكر حتى ملامحه قد امحت من مخيلتى، ولكن الذى دار بيننا لم يكن له معنى أو سبب. كنت أسير ـ كعادتى ـ فى الشارع. أليس من حق أى إنسان أن يمشى فى الشارع؟ هذا ـ بالفعل ـ هو ماحدث. أظن أنه لم يكن لى أى هدف معين. أخرج ـ فقط ـ لمجرد التريض والشعور بالتغيير ـ أظن أن زوجتى وأولادى حاولوا أن يثنونى، ولكنى أصررت. إذن فقد خرجت، نعم، خرجت أذكر ذلك جيداً. ارتديت بدلة كاملة. الشتاء على الأبواب. وعندما يأتى المساء يزداد الجو برودة، لهذا فقد تحوطت وتلفعت بكوفية صوفية، وأخذت عصاى، التى أعلقها دائما على شماعة بالقرب من باب الشقة. حذرتنى زوجتى من البعد، وطلبت منى أن أكتفى بالطواف حول البيت. طمأنتها بإيماءة من رأسى وأنا أبتسم. لم أكن مريضاً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، مجرد إحساس بالتعب والإرهاق، إلا أن ذلك لم يكن حائلا دون أن أتحرك، آكل وأشرب وأتفرج على التليفزيون، فإذا ما بدأ النوم يراودنى، ذهبت إلى سريرى ورقدت عليه.

أذكر أننى فتحت باب الشقة، ونزلت فى السلم. بعد عدة درجات شعرت بقدمى لاتقويان على حملى، وبرعشة تنتظم كيانى كله. توقفت، واستندت بجذعى على الدربزين ويبدو أن زوجتى كانت لاتزال واقفة على البسطة تراقبنى، فقد سمعتها تنادى على وتسألنى عن سبب توقفى وما إذا كنت أشعر بتعب؟ فكرت ـ بالفعل ـ أن أعود ولكننى قررت أن أقاوم، وأقنعت نفسى بأننى بمجرد أن أمشى فى الطريق، وأتنسم بعض الهواء النقى، وأتشاغل بما حولى، فإن هذا الشعور سيتلاشى. استأنفت النزول، متجاهلاً نداء زوجتى وتحذيرها لى. وحين خرجت من باب البيت، أحسست بالهواء البارد ينفخ وجهى، فانتعشت قليلاً وبدأت السير.. كنت أرتكز على العصا، ومن حين إلى آخر، أتوقف لألتقط أنفاسى وأتامل ماحولى: الناس يسيرون فى خطوات متراخية، وأضواء الدكاكين تلقى على وجوههم بضوء أصفر باهت كمرضى باليرقان. لم يكن ذلك يعنى شيئا بالنسبة لى، كنت فقط أنظر إلى ماحولى دون أن أتمعن فيه أو أحلله. لم أفعل بنصيحة زوجتى وأكتفى بالطواف حول البيت دب فىّ نشاط غير عادى، فقررت أن أواصل السير فى اتجاه واحد، مبتعداً شيئاً فشيئاً عن البيت، حتى إذا ماقابلت ذلك الرجل، توقفت عن السير تماماً. ما إن وقع بصرى عليه حتى أدركت أنه، إما يتعقبنى أو يدبر لى شراً. فكرت فى أن أستدير وأعود من حيث أتيت، إلا أنه كان قد أمسكنى من كتفى وعلى وجهة ابتسامة وسألنى مباشرة إن كنت أريد



ARCHIVE

منه أية خدمة. فى البداية لم أفهم السؤال، أو المقصود منه لذلك فقد أجبته وأنا أخلص نفسى منه: لاشئ، لا شئ على الإطلاق. أنا فقط أتمشى، أتنسم هواء الليل. ولكنه فيما يبدو لم يقتنع بما قلت، أو ربما شك فى حقيقة أمرى، فقال مستنكرا: فى هذا الجو البارد تخرج، ألا تخشى أن تصاب بأذى؟! عندئذ تذكرت ماقالته لى زوجتى، ولكنى لم ألق لكلامها بالاً. ترى ألاحظ الرجل على شيئاً، أم أنه مجرد طفيلى سخيف؟ كنت على العكس من ذلك تماماً، أشعر بنشاط غير عادى، وحتى التعب فى ساقى لم يعد له وجود حقاً إننى أسير ببطء وتؤدة ولكن فى حذر. ماالذى لاحظه على هذا الرجل؟ بادلته ابتسامته وسألته: أترى فىّ شيئاً؟ هز الرجل كتفيه قائلا: مادام الأمر كذلك، فلا بأس. قال ذلك ثم استدار على عقبيه، ومضى مبتعداً. ظللت أتتبعه بعينى حتى غاب فى الظلمة. كان الجو قد بدأ يزداد برودة ولا أستطيع أن أجزم ، ماإذا كنت قد بدأت أشعر بالبرودة فى جسمى، أم أننى فضلت العودة لسبب آخر.

ذلك ما أذكره جيداً، أو ماحدث بالفعل. فى البيت قدمت لى زوجتى عشاءً خفيفاً: نصف رغيف وقطعة من الجبن وخيارة هذا ماتناولته كعشاء. أمن الممكن أن يكون ذلك سبباً فى شعورى بهذا الثقل. كلا كلا، من المؤكد أن شيئاً آخر هو السبب.

لا أريد أن أستطرد فى هذاالكلام الذى لا فائدة منه. كل ما أتمناه هو أن أتخلص مما أنا عليه. ولكن هل من الممكن ذلك؟ ماهذه الطريقة فى التفكير: طرح الأسئلة. إننى لا أفتأ أطرح السؤال وراء السؤال، دون معرفة الإجابة، وكأننى قد تحولت إلى آلة لاعمل لها إلا توجيه الأسئلة. عادة يتوجه الإنسان إلى الآخرين بالأسئلة أو توجه إليه الأسئلة. وقد يتساءل فى بعض الأحيان عن بعض المظاهر أو التصرفات الغامضة أو غير المبررة وغالباً يعثر على الإجابة، إما عنده وإما عند الآخرين.أما أنا فلا أكف عن طرح الأسئلة، دون أن أنجح فى الإجابة على سؤال واحد.

ما أريد أن أعرفه الآن، هو ما الذى حدث لى، وكيف حدث؟ هل فقدت القدرة على الحركة نهائياً، أم هى مجرد حالة طارئة لاتلبث أن تزول؟ ولكن مابال هذا الصمت؟ لا أحد يتكلم. حتى الضوضاء التى كنت أسمعها من قبل، لم يعد لها وجود، أين زوجتى وأولادى؟ ألا تثيرهم حالتى هذه؟ سأحاول أن أنادى عليهم، على أى أحد منهم. المهم أن أتلقى إجابة. ليس من المعقول أن يتركونى هكذا ملقى على السرير دون أن تثير ذلك فيهم شيئاً من الاضطراب أو الخوف. فى الماضى، أو بالأحرى، قبل أن تنتابنى هذه الحالة، كنت إذا تأخرت صباحاً فى النوم قليلاً، سمعت صوت زوجتى ينادى علىّ لأشرب الشاى، وقد يدخل على أحد أبنائى ويوقظنى. وكنت ـ ببساطة وبلا أية معاناة ـ أفتح عينى وأرد عليهم وأنا أنظر تجاه النافذة فأرى ضوء النهار يتسرب من خلال الشيش. فى الواقع كنت أقوم متثاقلاً إلى حد ما، ولكنى أقوم، وقد أشعر ببعض الآلام فى عظامى ومفاصلى، وبإحساسى بالإرهاق والتعب، ولكنى مع ذلك كنت أقوم. الآن لا صوت ولا حركة ولا نداء. ما هذه الحالة بالضبط؟ حتى الآن لاتفسير لها عندى، إلا أننى مستغرق فى نوم عميق، بحيث حجب النوم عنى كل ماهو في الخارج. يجوز علىّ إذن أن أوقظ نفسى بأية وسيلة . إن أية وسيلة. إن أية حركة سيكون لها ما وراءها وستوضح لى الموقف بشكل أكثر دقة وتحديداً. سأبذل قصارى جهدى لفتح عينى. إذا أنا تمكنت من ذلك، فستتضح لى الحقيقة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن المؤكد أننى إذا نجحت فى ذلك، فسأنجح بالتالى فى الحركة وسأقوم من فورى لاثبت - لنفسى - أن مامر بى لم يكن سوى حلم كئيب، أو كابوس ثقيل. منذ اليوم لن أتناول عشاءً على الإطلاق، حتى لو شعرت بالجوع. لن أتناول عشاءً أبداً. تكفينى وجبة الغداء. يبدو أن قدرتى على الهضم قد ضعفت، أو أن مرضاً أصاب أمعائى. بمجرد أن أقوم، سأذهب إلى طبيب للكشف على وعلاجى. منذ اليوم سأهتم بصحتى. فى الماضى أهملت نفسى تماماً، لم أهتم بصحتى قط، وإن لى رأياً طالما عارضتنى زوجتى فيه: الذهاب إلى الطبيب هو بداية المرض، وعلى أن أتجاهل هذه العوارض الطفيفة التى لاتؤثر فى الإنسان بشكل جدى. هذا التجاهل هو العلاج الناجع، فهو يغنى المرء عن تناول تلك العقاقير التى قد تفسد المعدة وتؤثر على باقى الأعضاء. كم كنت مخطئاً. كان من الضرورى أن آخذ بنصحيتها. منذ اليوم سأعمل بهذه النصيحة. ما إن أقوم من رقدتى هذه حتى سأتوجه إلى أقرب طبيب. أظن أن فى البيت المقابل طبيباً. سأشرح له الحالة تماماً، وسأطيعه طاعة عمياء. إذا قال لى لاتأكل كذا وكذا وكذا فلن آكل وإذا قال لى لاتشرب كذا وكذا وكذا فلن أشرب. سأتناول عقاقيره بدقة، فى مواعيدها المحددة. ماقيمة أن يعيش الإنسان مجرداً من قدراته الطبيعية لمجرد العناء السخيف. هاأنذا أعانى. ألم يكن من الأفضل أن أذهب إلى الطبيب منذ شعورى بأول بادرة من التعب؟ يخيل إلى أننى سأستطيع فتح عينى. إننى أبذل جهداً خارقاً. إن الرغبة فى حد ذاتها - تدل على أننى قد بدأت أفيق، وأن بعض قدراتى قد عادت إلى. ولكن هاأنذا أحس بأن عائقاً ما يحول دون فتح عينى. لماذا لاأستطيع أن أفتحهما؟ إذا أنا نجحت فى إزالة هذه العقبة، فسينكشف لى بعض هذا الغموض. ولكن عبثاً، مازالت عيناى مغلقتين، هذا الجهد كله، ولا أقدر على فتحهما. من المؤكد أن شيئاً ما قد وضع فوقهما، هو الذى حال بينى وبين أن أرى نور الشمس من خلال شيش النافذة. سأحاول أن أرفع هذا الحائل بإحدى يدى أو بكلتيهما. هذا ما سأنفذه من فورى. ولكن ماهذا؟ يداى مكبلتان. من الذى كبلنى؟ المسألة فيها سر، سر غامض بدرجة جعلتنى لا أفهم ولا أدرك شيئاً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخضوع فى هذه الحالة أمر لامفر منه. وما الذى أستطيع أن أفعله؟ ليكن: عيناى ويداى لم يبق سوى ساقى. على أن أحركهما، وعندئذ سأقوم من رقدتى وأمشى متحسساً طريقى، حتى إذا ما غادرت الغرفة سيرونى هكذا: زوجتى وأولادى. سيصيبهم الهلع، ويتعالى صراخهم، ولكن ذلك لاجدوى منه، عليهم أن يتمالكوا أنفسهم، ابنى الكبير أكثرهم ثباتاً، عليه أن يتدارك الأمر بسرعة، فإما أن يذهب بى إلى الطبيب، وإما أن يأتى بالطبيب إلىّ سيان. كل مافى الأمر، أننى أستطيع أن أمشى. ولكن مابال هذا النقل الثقيل؟ المفروض أن تتلقى ساقاى الأمر بالحركة، وها أنذا قد أمرتها، ولكنهما لاتطيعان لقد عصيا أمرى. مامعنى هذا؟ جسدى كله قد عصانى. تمرد على، ثارت أعضائى كلها محتجة. مامعنى أن ألقى - هذه الأوامر كلها ولايستجيب عضو واحد!؟ لقد تعقد الوضع تماماً، وإرادتى لم يعد لها وجود. ماذا؟ علىّ أن أكشف هذا الخلل الذى أصابنى. من المؤكد أن خللاً ما فى عقلى أو فى جسدى. حتى الذهاب إلى الطبيب لم يعد فى مقدورى، علىّ الطبيب أن يأتى إلى. نعم على الطبيب أن يأتى إلى، لم يبق إلا أن أنادى على زوجتى وأولادى. سامر لسانى أن ينطق، أن ينطق. سآمره أن ينادى عليهم، سأرفع صوتى وأنادى عليهم. سآمر لسانى أن يصرخ، أن يصرخ بحيث يمكن أن يسمعنى الجيران. المحاولة التى سأقوم بها يجب أن تكون فاصلة. فاصلة بين ماكان وماسيكون لقد انتهى الماضى، نعم انتهى الماضى ولكن المستقبل مازال أمامى. سآمر لسانى: هيا.. هيا.. انطق.. انطق.

الوليـديـة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قَدِيماً

غَزَاهَا الْوَلِيدُ

وَأَنْشَأَ فيهَا حَدَائِقَ لِلنَّاسِ

ثُمَّ أَقَامَ عَلَى رَبْوَةِ الْعَابِدِينَ

بُيُوتًا لأَهْلِ السَّبِيلِ

وَأَضْرِحَةً لِلذَّينَ بَنَوْا بُرْجَهَا

٢

لَهاَ فى الْخَسَارَةِ بَابَانِ : بَابُ الْمَدِيرِ الَّذِى اشْتَدَّ حَوْلى وَبَابُ الرَّمَادِ الْمُذَرَّى. سَأَدْخُلُ مِنْ حَيْثُ مَرَّ الْمَجَاذِيبُ، هُمُ خَمْسَةٌ يَحْرُسُونَ مَعاً مَا تَبَقَّى مِنَ الْبُرْجِ، يَرْمُونَ أَحْزَانَهُمْ فِى التَّراتِيلِ ثُمَّ يُقِيمُونَ لِلْجَذْبِ مَأْدَبَةً كُلَّمَا شَوْقُهُمْ لِلرُّؤَى فَاضَ وَاْختَالَ فى لَيْلِهِمْ قَمَرُ الذِّكْرَيَات. هُمُ الْغُرَبَاءُ الَّذِينَ تَوَاصَوْا عَلَى وُعَثَاءِ الطَّرِيقِ وَلَمَّا أَطَلُّوا عَلَى زُرْقَةِ الْبَحْرِ فَاضَتْ دُمُوعُهُمُو وَاخْتَفَى مِنْ دَوَاخِلِهِمْ تَعَبُ الْخَطْوِ وَانْثَالَ مِنْ وَجْدِهِمْ مَطَرُ الأُغْنِيَاتِ. سَأَدْخُلُ حِينَ يُهَدِّدُ صَمْتِى سَرَابُ الْجِهَاتِ وَحِينَ سَتُرْفَعُ رَايَاتُهُمْ كَىْ تَجُسَّ وَجِيبَ الرِّيَاح.

. . .

٣

أَنَا إِبْنُهَا السَّاحِلِىُّ

أُرِيدُ نَصِيبِى

مِنَ الرَّايَةَ النَّبَوِيَّةِ
كَيْ أَتَرَاءَى لَهُمْ مِنْ بَعِيد
أُرِيدُ الْمَنَادِيلَ خَضْرَاءَ خَضْرَاءَ
كَيْ أُسْدِلَ الإِخْضِرَارَ عَلَى الأَضْرِحَةْ.

٤

تَسَامَقْتُ فِيهَا، تَسَامَقَتِ الرَّغَبَاتُ وَلَمْ أَرَ فِي حَقْلِهَا
خُضْرَةً تُبْهِجُ الْعَيْنَ إِلا إِذَا صَارَ صَمْتِي صُرَاخًا وَصَارَ
الصُّرَاخُ يَقُدُّ مِنَ الْفَلَوَاتِ مَجَالَ انْتِشَارَاتِهِ وَيَقُدُّ جَسَارَتَهُ
مِنْ هَسِيسِ الْهَشِيمِ الْمُذَرَّى وَمِنْ هَسْهَسَاتِ اللَّيَالِي.
وَلَمْ أَرَ فِي سِفْرِهَا الدَّمَوِيِّ وَصَايَا الْوَلِيدِ وَلا أَثَرَ الْبُرْتُغَالِ.
إِلَيْهَا تَقُودُ الرِّيَاحُ الْغُبَارَ لِتَجْعَلَ مِنْهَا مَزَارًا وَتَجْعَلَ
مِنْ بُرْجِهَا شَاهِداً ـ عَلَى طُرُقٍ قَلَّ فِيهَا الْمَسِيرُ وَأَحْجَمَ
عَنْ رَصْدِهَا مَوْكِبُ النَّظَرَاتِ.

الوليدية ـ المغرب

مصطفي فاسي*

الموت الغادر للسيد وردى العصافيرى

البارحة قتلوا أيضا وردى العصافيرى، أول الليل كان قدومهم، وقدومهم دائما يكون مع الظلام، حكى أحد الحاضرين، صديق حميم لوردى.. وجوههم كانت غامضة ملامح ضيعها لون الليل وأمور أخرى غير مفهومة، وُجد وردى العصافيرى صباحا فى ساحة الحى مكبل اليدين بسلك حديدى، كانت يداه وراء ظهره، ورصاصة واحدة قد اخترقت صدغه الأيمن لتخرج من الأيسر، ورصاصة واحدة، واحدة فقط كانت كافية لإزهاق روحه.. وردى العصافيرى سهل قتله، كان مثل الوردة، مثل العصفور... سهل قتله.. قال شاهد آخر عندما سأله رجال الدرك، وكان أيضا صديقا لوردى العصافيرى، كنا كعادتنا بجنب العمارة التى نسكنها، نحكى، نمزج، نضحك، نتحدث فى مختلف المواضيع، نحن منذ سنوات نلتقى هكذا مساء، ماذا نفعل، ليس عندنا مكان أفضل، كنا سبعة، أنا ومحفوظ، وعلى ومحمد، وإبراهيم، وحسن، وكان وردى يتوسطنا كالنجمة، وردى نحبه جميعا، اسأل ياسيدى جميع من فى الحى، هل يوجد من لا يحب وردى؟! وردى العصافيرى.. .. وجد مكبل اليدين إلى ظهره ورصاصة قد اخترقت صدغه الأيمن لتخرج من الأيسر.. الذهول دوخنا، ودوخ سكان الحى.. لماذا؟ لماذا ياإلهى.. لماذا وردى... أبوه بعدما تأكد من الأمر خفنا عليه.. ظل صامتا ساعة حتى هزه أحد الجيران: أبو وردى.. تحدث قل شيئا، وردى ابننا.. ابننا جميعا، تشجع يارجل، تكلم، قل شيئا، احمد الله على ما كان من إرادته، هذا ما كتبه علينا، من منا لا يحب وردى؟! وردى منا جميعا فى القلب.. نطق بعد ذلك، قال جملة واحدة مازال يرددها دائما، لا أفهم، لا أفهم لماذا وردى.. وأمه مازالت تهذى منذ وصلها الخبر.. ورغم أنهم جاءوا بنعشه إلى البيت ثم حملوه إلى المقبرة، ما زالت لا تصدق أن وردى قتل.. لقد أرسلته يشترى علبة حليب لأخيه الصغير ثم لم

* كاتب عراقي يقيم في الجزائر.

يعد.. وما زلت أنتظر عودته، لماذا وردى لم يعد.. عندما اقتربت منها أختها الكبرى، وهزتها بقوة ثم قالت لها: ياأم وردى، احمدى الله على ما كان، هذا ما كتبه ربنا.. وردى مات.. رحمه الله، مات ياأم وردى.. ردت عليها فى عنف وقوة: ابتعدى، ابتعدى عنى، أنت لست أختي، أنت تكذبين.. وردى لم يمت.. بعثته يشترى الحليب لأخيه، وصل وقت غذاء الرضيع ولم أجد سوى قليل من الحليب، قلت له: اذهب ياوردى، اذهب الآن قبل أن تغلق المحلات، اذهب واشتر لأخيك علبة حليب، وردى لم يمت.. ذهب يشترى الحليب لأخيه وسيرجع.. سيعود بعلبة الحليب..

ظلت أم وردى تهذى، ولكنها بعد أيام صارت تقول: أنا.. أنا وحدى، أنا التى قتلت وردى.. وردى لم يعد، وردى قتلوه، أنا السبب، أنا التى طلبت منه الخروج فى ذلك الوقت ليشترى الحليب لأخيه، أنا قاتلة، قتلته، أنا قتلت ابنى وردى..

حكى أحد أصدقاء وردى: كان وردى فعلا يحمل علبة حليب فى يده عندما أقبل علينا، كان مستعجلا للعودة إلى البيت، قال له أحدنا: ما زال الحال ياوردى، فيم الاستعجال؟ لماذا؟.. لماذا؟ قال الصديق بعد ذلك باكيا، لماذا فعلت ذلك؟ لماذا لم أتركه يرجع إلى البيت؟ ليتنى فعلت، لما كان قتل وردى.. هداه صديق آخر بكلمة: استغفر الله.. ذاك هو قدره، عندما استوقفنا وردى، أضاف الصديق، نظر إلى علبة الحليب لكى نفهم، ولكن الكلام أخذنا، وأخذه؛ فظل واقفا يتحدث ويسمع ويضحك.. وردى كان يضحك كثيرا.. لا تراه إلا مبتسما أو ضاحكا.. حتى أحاط بنا أربعة أشخاص.. لم نعرف كيف أقبلوا، ولا من أين أتوا، وكيف أحاطوا بنا، كنا منهمكين فى الحديث والضحك عندما رأينا رشاشا وثلاثة مسدسات توجه إلينا وسمعنا أمرا بالصمت والهدوء وعدم إبداء أية حركة. وضرورة خفض نظرنا إلى الأرض، ثم أمرونا بإخراج بطاقات هويتنا، قدمناها لهم، أشعل أحدهم مصباحا كهربائيا وجعل ينظر فيها، لم يعيدوها لنا، رموها أمام أرجلنا، ثم انتحى أحدهم بوردى العصافيرى وكأنه يعرفه، لابد أنه تظاهر عمدا بذلك، لكى يوهمنا بشئ ما، سمعناه يقول له بكل هدوء تعال تعال ياوردى، أريدك فى كلمة قصيرة، وضع يده على كتفه، واتجه به جهة السيارة المتوقفة على بعد أمتار، كان وردى يسير هادئا بجانب الشخص المسلح، لم يبد أية حركة توحى بأمر ما.. تركنا الآخرون، بعدما أمرونا بالعودة إلى بيوتنا، واتجهوا بدورهم نحو السيارة.. لم نفكر آنذاك فى شئ.. تحركنا قليلا من مكاننا صامتين ننتظر عودة وردى.. ولكن السيارة لم تلبث أن أقلعت.. السيارة متوقفة فى مكان مظلم.. لابد أن اختيار هذا المكان للوقوف كان عَمدا فهمنا ذلك فيما بعد واتجهنا جهة المكان، فلم نجد أثرا لوردى.. أخذوه إذن معهم.. وانتظرنا.. ساعة.. ساعتين. بدأ الشك.. بدأ الخوف يساورنا.. وانتشر الخبر: وردى لم يعد، ذهب مع مجموعة مسلحة.. بل أخذوه.. أخذوه إلى أين؟ لا أحد يدرى.. وغاب النوم عن أعين الحى تلك الليلة.. وفى الصباح جاء رجال الدرك يعلمون أبا وردى ان ابنه وجد مقتولا فى ساحة الحى.. عرفوه ببطاقة الهوية ولكنهم يطلبون من الأب التأكد من ذلك.. ذهب أبو وردى وعاد من المستشفى بعد ساعة يلطم وجهه، وظل ساعة لا يتكلم...

احتفل وردى فى الصيف الماضى ـ ونحن الآن فى الخريف ـ بعيد ميلاده العشرين لم يكمل دراسته لظروف خاصة.. لا يعمل لكنه يدبر أمره من حديقة جميلة يقف لها إعجابا كل من يمر قربها، غرس وردى فى حديقته – صار الكل يسميها

جنان وردى - غرس جميع أنواع الأزهار المعروفة فى الجهة، وحتى غير المعروفة، كل يوم فى الصباح يحمل سلة كبيرة مملوءة بالأزهار الجميلة ويتجه بها إلى بعض أصحاب المحلات القريبة، يسلمها لهم، ويدفعون له الثمن...

لم يكن وردى يغادر حديقته إلا فى المساء عند اللقاء بالأصدقاء، أو لضرورة ملحة، وقد يأتون إليه فى الحديقة، يتحدثون ويتفرجون على جمال الأزهار، وعلى عصافيره التى يوزعها عادة - وهو يعمل - بين الشجيرات والورود، يوزع أقفاصها فى كل جهات الحديقة، بعضها على الأرض، وبعضها الآخر يعلقه فى أغصان الشجيرات، فيتحول عالم الحديقة عندما تطلع الشمس إلى سيمفونية جميلة تؤلفها أصوات العصافير المتناغمة، الآتية من كل أرجائها، كما يتحول منظرها إلى لوحة بديعة..

غاب وردى العصافيرى.. وخيم الحزن على الحديقة.. ولم يعد يسمع فى الحى غناء العصافير.. عندما كانوا يخرجون بنعشه من الحى كانت الورود تغطى النعش، جاء الأصدقاء والجيران، كل يحمل فى يده باقة من ورد الحديقة، ووضعها على النعش.. وتنبه أخوه الصغير إلى العصافير.. نظر إليها، كانت تتجوك فى عصبية شديدة داخل الأقفاص.. وقرر فى نفسه أمرا دون مشاورة أحد، فتح جميع الأقفاص لتخرج العصافير.. أطلق سراحها لكى تطير بعيدا.. بعيدا عن هذا المكان.. خرجت الجنازة فى صمت متخذة طريقها إلى المقبرة القريبة من الحى.. وفى جو الحزن المخيم على الوجوه وأرجاء الحى لفت انتباه حاملى النعش، وجميع السائرين فى الجنازة مجموعة من العصافير الجميلة تحوم فى عصبية فوق رؤوس الجميع، وتقترب بأجنحتها الصغيرة الملونة من النعش، حتى تكاد تلمسه..

شهد السائرون فى الجنازة أن العصافير لم تفارقهم طوال الطريق إلى المقبرة، ثم نُسى أمرها عندما وضع النعش على الأرض، ثم لم يلاحظ لها أثر منذ ذلك الحين، لقد اختفت.. طارت بعيدا.. بعيدا..

الجزائر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شريفة الشملان

الحنطة تشق خدرها

حين مت.. كانت الأشياء تحيط بى كضفيرة معصفرة يديها هلاميتين،ورقبتى تميل إلى اليمين قليلا، أمى كانت تمسح جبينى، ثم مدت يدها وأسبلت عينىَّ اللتين كانتا مفتوحتين على آخرهما، حيث تتابعان شعاع شمس سقط من سقف الغرفة على أرضها، كانت نظراتى قد استقرت عليها ذرات التراب وعوالق الهواء تشكل مدنا ملونة فى داخل المدن الناس يبيعون ويشترون، ويرقصون؛ كنت أتابعها لآخر نقطة.. والحركة الدائبة بها كانت تسحب الحركة من عروقى، نبضة فنبضة حتى خيم على جسدى السكون...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين مت... كانت نشرات الأخبار يبثها المذيع.. كنت أسمع شخير اختناق الآباء بمشنقة الأبناء.. وأرى كالكوابيس رقابا تمتد فى حبال غير مرئية.. كانت عينى تفتحان ذهولا ورهبة لعنة الكراسى تتكسر فوق الرقاب تلو الرقاب، لعنة تمتد بلسان من نار يجذب الفراشات للهب فتغادر شرانقها بحثا عن وهج حارق.. المذيعون متصلبو الرقاب والأنفاس ثابتو الأبصار خوفا من رفة عين تفسر ضدهم وهم يصفون اللعنة الأزلية.. كأن كلباً ما زال دمه حارا وما زالت العشيرة تطلب الثأر شاهرة سيوفها والنار تلد النار، والنصال تتكسر فوق النصال والوهج المحرق يحيط باللعنة كسيف يمانى.. وعلى ذكر السيف اليمانى لاح سيف بن ذى يزن والنعمان بن المنذر وأيام للسعد وأيام للنحس.. ولازالت الواوات تتوالد نحس يلد نحساً.

قبل أن أموت كنت أكتب رواية جميلة، أعيش أحداثها يخرج لى الرجال والنساء معا نأكل ونشرب ونحكى الحكايات الكثيره، حكاية تلد أخرى، قبيل صلاة العشاء جمعتهم أدخلتهم درج المكتب، ضجوا وتقافزوا، ولكنى تركتهم وأتممت سنة العشاء والشفع والوتر.. عندما انتهيت هجموا على ومزقوا سجادة صلاتى.. وقفت وسطهم مذهولة وهم

يتحدثون جميعا فى وقت واحد، كنت مشتتة بينهم أحاول أن أرتب الأزمان والأدوار ولكنهم يصرون على الظهور جميعا فى اللحظة ذاتها وأنا أحاول أن أضع لهم أدوارا كأدوار الحروف فى ماكينة صف قديمة.. يغضبون ويعودون للدرج يدخلون مسودة الأوراق ويتعالى شخيرهم شحاذة أنا أمد يدى لهم أستعطفهم وأسترضيهم ولا من يسمع تبحلق بى عيون بلهاء حتى يجف قلمى ويسقط..

قبل أن أرقد الرقدة الأخيرة كنت أحاول تذكر قصيدة لكنها كانت تلوح لى كطائر سمان يخشى الصياد ثم تنطلق أتذكر أنها تقول :

حين مت

بنفسى وبشجن البنفسج فى دمى

شيعت جنازتى.

واقتفتْ رفاة الروح

مثقلة بالشيح وبالكدر

كل الحراش اليتيمة

..

بكتنى أحجار الرصيف

ووقفت الشوارع إجلالا لى

واختبلت صبايا الأشجار

فنضت أوراقها قبل الخريف

ورثانى صخب الأزقة القديمة.. (١)

إن كسرت وزنا أو ضيعت شطرا فلى عذر السويعات الأخيرة.

قبل أن أرقد وتصبح يداى هلاميتين كنت أشعر أن هنالك أعداء كثيرين لهم أذرعة أخطبوطية تمتد فى كل مكان وزمان.. من خرم الإبرة أو من صوت أعراس أو من لقمة الخبز هذه الأيدى تمتد لتعصر فؤادى حتى آخر قطرة.. عندما تحاول القطرة الأخيرة الخروج تتعثر بالعروق الجافة وتدق الدقة الأخيره كدقات ساعة جدتى المعلقة على الجدار الطينى والتى كانت جدتى تضبطها عند الغروب على الثانية عشرة.

(١) من قصيدة للشاعر التونسى محمد التيجانى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لى خطىٌ كانت تسير بكل الاتجاهات- حتى ثقلت رجلى وضاعت الخطى واحدة تلو الأخرى عندما غاصت الأقدام فى رمال الصحراء لم أستطع أن أجرها حتى بركت كبعير وانتظرت القمر طويلا حتى ذهب ليل وعاد ليل ولم يعد القمر---

ها أنا ممددة هنا- ابكى أياما لا تبكينى- وعينايا لازالتا تغمضان على خط ممتد من السقف إلى الأرض تتحرك بداخله مدن ملونة أحس بها شقشقة سنبلة قادمة تشق وسط صدرى، سنبلة تحمل مئة حبة كل حبة ستولد مئات السنابل؛ أحلم بوطن تضوع منه رائحة الطين المعطر بماء المطر وله لون حنطة ويتمازج به الشيح والقداح أحلم بحب يملأ الارض والطرقات وكراسى تغادرها لعنتها وفراشات تحيك خيوط الحرير وتترك اللهب---

الدمام - المملكة العربية السعودية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العدد القادم من (إبداع)

حرية الفكر بين الفقهاء والرقباء

- نبى جبران ونبى الرقيب !
- نظرة فى قوائم الكتب الممنوعة
- أهم الأعمال المصادرة فى هذا القرن
- إبداع تحاور مكسيم رودنسون حول كتابه عن «محمد»
- نماذج عالمية من الأعمال المصادرة

مع ترجمات وموضوعات أخرى حول هذا الموضوع

الماركسية.. ماض ومستقبل

حين أصدر ألكس كالينيكوس A.Callinicos عام ١٩٨٢ كتابه الشهير: (هل للماركسية مستقبل؟ there a future for Marxism)؛ كان يتوقع أن يثير بهذا السؤال الذى اتخذه عنوانا للكتاب، حفيظة كل من الفريقين المتنازعين: الفريق الأول هو الذى يرى أنصاره أن الماركسية قد ماتت وانتهى أمرها، أو أنها على أقل تقدير تلفظ أنفاسها الأخيرة لتصبح مجرد تاريخ هيهات له أن يعود أو مجرد ماض بلا مستقبل، فلا محل إذن لقبول عنوان يتساءل عن مستقبل اتجاه فكرى نراه يموت فى كل مكان.

أما الفريق الثانى المقابل، فلم يكن أقل رفضا لهذا العنوان، لأن التساؤل عن مستقبل الماركسية على هذا النحو، إنما يحمل بين طياته إجابة ضمنية، هى فى غير صالح الماركسية، أو هى على أقل تقدير، تثير الشكوك حول مستقبلها؛ ويضع النفى والإثبات معا باعتبارهما احتمالين قائمين، فى حين أن مستقبل الماركسية أمر لا ريبة فيه عند أنصار هذا الفريق.

غير أن مستقبل الماركسية ليس أمرا منفصلا عن ماضيها، فهو عند هؤلاء المفكرين من أنصار الفريق الثانى، وعند غيرهم من عموم المدافعين عن الفكر الحر المستنير، مرتبط بإعادة تأويل التراث الماركسى التقليدى لكى يتوافق مع روح العصر، ويبدو أكثر تفاعلا مع ما طرأ فى العقود الأخيرة من تحولات ثقافية وسياسية وعلمية كبرى؛ ولكى تتم إعادة صياغة الفكر الماركسى على ضوء الدروس الذى أفرزها التطبيق وفرضها الواقع.

وفى المقالين التاليين، اهتمام خاص بهذه الناحية التطبيقية حيث يقدم الدكتور أنور مغيث رؤية للفروق الأساسية التى تميز الفكر الماركسى فى أوروبا مثلا، عنه فى اليابان والهند وأفريقيا وأمريكا اللاتينية، كما تقدم الدكتورة كاميليا صبحى رؤية أخرى مترجمة، حول المشكلات التى يواجهها الفكر الماركسى فى الواقع اليوم، إذا ما أراد أن يتحول إلى شيوعية ونحن هنا، نواصل الملف الذى بدأناه فى عدد مارس الماضى حول الفكر الماركسى.

التحرير

الفكر الذى أصبح عالماً

أنور مغيث

لعب الفكر الماركسى، منذ تبلوره نظرياً، دوراً هاماً فى المجال السياسى والمجال الثقافى الدولى. إن صفة «ماركسى» تستخدم لوصف العديد من الحركات الاجتماعية والعديد من التنظيمات السياسية والنقابية بل وتستخدم كذلك فى وصف تيارات ومناهج فكرية وأدبية فى كثير من مجالات العلوم الإنسانية. بل وتستخدم أيضا لوصف أنظمة سياسية كانت تحكم بلاداً متنوعة من الاتحاد السوفيتى إلى أنجولا ومن الصين الشعبية إلى اليمن الجنوبى. لقد أصبحت الماركسية، حسب تعبير الفيلسوف الفرنسى **هنرى لوفيفر**، هى الفكر الذى أصبح عالماً.

ولكن فى هذا العالم لا يتخذ الفكر السياسى صيغة وحيدة، ولكن ظروف انتشاره وتلقيه عبر العالم قد رافقها تعديلات ثم أجريت على النظرية الأصلية. هذه التعديلات كان ينظر إليها أحيانا على أنها تطوير أو إضافات خلاقة وأحياناً أخرى ينظر إلى هذه التعديلات نفسها على أنها انحراف وتشويه ومراجعة. أو إن شئت كانت تسمى إثراء للنظرية من وجهة نظر ما أو إفقار لها من وجهة نظر أخرى. ولكن فى نهاية الأمر أعطت هذه الظروف ما يمكن أن يكون سمات قومية للفكر الماركسى يكتسى بها مع اختلافات ثقافات التلقى. فبالفعل لقد رجع هذا التنوع الكبير للفكر الماركسى فى الأساس إلى السياق الاجتماعى والثقافى لكل مجتمع.

الماركسية فى إيطاليا والمفهوم التاريخى

ينبغى لنا أن نشير هنا إلى الدور الكبير للفيلسوف **لابريولا** وكذلك **كروتشه** الشاب فى تلقى الماركسية فى إيطاليا وكانا قد تأثرا أساساً بالمدرسة التاريخية الألمانية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عند دلتاى فى تميزه بين علوم الطبيعة من جانب وعلوم الإنسان من جانب آخر.

فلقد دفع التقدم الملحوظ فى علوم الطبيعة إلى اتخاذها نموذجاً تحتذيه العلوم الإنسانية فازداد فيها الميل إلى استخدام المناهج التجريبية والإحصائية. وجاء إسهام دلتاى فى إبراز تفرد الظاهرة الإنسانية واختلافها نوعياً عن ظواهر الطبيعة التى تفتقر إلى البعد التاريخى، فالتاريخ هو ما يميز الإنسان وبالتالى تقتضى علوم الإنسان مناهج أخرى تختلف عن مناهج العلوم الطبيعية. ولقد تجلت هذه النزعة التاريخية فى الكتابات الماركسية الأولى **للابريولا** فى كتابه «مشاكل فلسفة التاريخ» ١٨٨٧ ولدى **كروتشه** فى كتابه «حول تاريخ الثقافة» ١٨٩٥. ولقد أدى تصور النظرية الماركسية باعتبارها نظرية تخص الإنسان إلى تجنب كل نزعة وصيغة اجتماعية (١) وقد بدا هذا الأثر واضحاً فيما بعد فى أفكار **جرامشى** حيث رفض النظرة المادية للطبيعة وانتقد المادية الجدلية وأطلق على الماركسية اسم «فلسفة البراكيس» وقد دفعه هذا الإرث الفلسفى لأن يهتم بشكل كبير بالبناء القومى وبيان آلية عمل عناصره المختلفة فاهتم باللغة الثقافية والرأى العام والهيمنة ودور المثقف، وابتعد تماماً عن كل نظرة وطبيعة لقوانين حتمية تحكم الطبيعة المادية.

هذه السمة للماركسية الإيطالية ارتبطت بشروط تلقى النظرية فى أواخر القرن التاسع عشر. ولكن هناك سمات أخرى فرضها الوضع الطبقى وظروف التطور التاريخى فى إيطاليا على نحو ما بيّن المؤرخ الأمريكى **بيترجران** فى كتابه «فيما بعد المركزية الأوروبية» حيث بين أن الصراع فى إيطاليا لم يكن صراعاً طبقياً تقليدياً بين رأسماليين وعمال ولكنه كان صراعاً بين شمال صناعى مهيمن وجنوب زراعى يسعى للتحرر. ولقد دارت فى الثلاثينيات مناظرة بين **بورديجا** الذى يرى أن الماركسيين ينبغى لهم تركيز جهودهم فى الشمال الصناعى فى تورنيو وميلانو حيث توجد الطبقة العاملة فى حين أن **جرامش** يرى أن دور الماركسيين هو مساندة الجنوب فى محاولته للتخلص من هيمنة الشمال.

وهكذا فرضت شروط التلقى إلى جانب الأوضاع التاريخية سمات مميزة للماركسية. الإيطالية تختلف فيها عن غيرها من الأقطار بل وتختلف أيضا عن مناهج الماركسية نفسها.

الماركسية فى روسيا والنزعة الوضعية

اتسمت روسيا فى القرن التاسع عشر بخمود حركتها الاجتماعية وخيم الاستبداد القيصرى والظلامية الدينية وكانت الفئة الاجتماعية الوحيدة التى تسعى للتغيير هى فئة المثقفين. وفى مواجهة الجهل السائد والتخلف الاقتصادى أعطى هؤلاء المثقفون للعلم مكانة كبيرة واعتبروا أن الثقافة العلمية الوضعية هى الكفيلة بتحقيق الهدف المزدوج فى روسيا وهو التنوير والتحديث. وتأثروا كثيراً بالنزعات المادية للفلاسفة الفرنسيين فى القرن الثامن عشر مثل **ديدرو وهولباخ وهلفسيوس**. وقد ورث المثقفون الماركسيون الروس هذا النزوع. وصاغوا مذهباً ماركسياً مؤسساً على العلوم الطبيعية ونتائجها، وبناء عليه اعتبرت الماركسية بالأساس فلسفة للطبيعة وصيغ للماركسية. مرادف آخر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو المادية الجدلية والذى يعنى قوانين الطبيعة التى كشفت عنها الماركسية أما المادية التاريخية فقد تحولت إلى مجرد نقل للقوانين التى تعمل فى الطبيعة إلى مجال التاريخ. وازدهرت نظرية الانعكاس التى ترى أن الوعى ما هو إلا انعكاس للواقع. ولقد بدا مثل هذا التحول الوضعى للماركسية مع **بليخانوف**، ثم تطور شيئا فشيئا حتى وصل إلى قمته مع **ستالين** الذى أنجز صياغة تبسيطية قطعية «أغلق فيها باب التأويل.. اللهم إلا إضافة بعض الأمثلة هنا أو هناك للتدليل على الأحكام نفسها».[٢] ولقد كان هذا الطابع المذهبى والدجماطيقى أمراً ملازماً للفكر الماركسى منذ دخوله إلى روسيا نظراً لاقتصاره على مجموعة من المثقفين وانعزاله عن حركة عمالية حقيقية فى المجتمع. وقد عبّر **ماركس** عن ضجره من هذا النزوع المذهبى لدى الماركسيين الأوائل فى روسيا والذين حولوا فكره «إلى نظرية فلسفية تاريخية تستخدم ككلمة سر لفك جميع الألغاز».[٣] كما استنكر **انجلز** طريقتهم فى الاستشهاد بكتابات **ماركس** وكأنها «نصوص كلاسيكية أو آيات من العهد الجديد»[٤].

كانت هذه بعض السمات الخاصة بالماركسية الروسية من الناحية الفلسفية. غير أن الظرف التاريخى قد أضفى عليها سمات أخرى، فلم يعرف الماركسيون الروس الرأسمالية فى شكلها التقليدى، وإنما فى شكلها الاستعمارى ولذا فقد كانوا من أبرع المنظرين والمحللين لآليات الاستغلال الامبريالى على المستوى العالمى. كما أنهم فى محاولتهم لإنجاز تغيير ثورى فى مجتمعهم - مستلهمين النظرية الماركسية أجروا بها تعديلات تتلاءم مع وضعهم الخاص القريب من وضع أغلب البلاد الشرقية، وقد برز ذلك فى هذا الجهد الذى بذله لينين والذى فتح أبواب الشرق للفكر الماركسى واضعاً بذلك حجر الأساس فى عملية تحويل الماركسية من نظرية لثورة الطبقة العاملة فى البلاد الرأسمالية المتقدمة إلى نظرية فى التحرر الوطنى لشعوب العالم الثالث.

أمريكا اللاتينية وقضية الخصوصية :

خارج القارة الأوروبية واجه الفكر الماركسى مشكلة جديدة وهى خصوصية الوسط المتلقى الذى تتعارض طبيعته مع السياق الأوروبى الذى كان يشكل مجال الملاحظة والتحليل الأساسى **لماركس وإنجلز**.

وتمثل حالة أمريكا اللاتينية نوعاً بارزا لهذه المشكلة. فلقد كانت النظرية الماركسية فيها مهددة دائما بنزعتين متعارضتين وهما النزعة الأوروبية من جانب ونزعة الولع بالغريب والثقافة الهندوسية، أمريكية من جانب آخر. لقد كانت نزعة الولع بالغريب Exotisme هذه تميل إلى إضفاء طابع مطلق على أمريكا اللاتينية، أو ثقافتها أو تاريخها أو بنيتها الاجتماعية. فلا شىء فى أوروبا يمكنه أن يضاهى أو يماثل ما هو موجود فى القارة الجنوبية. و «هذه الخصوصية الهند - أمريكية عندما تصل إلى نتائجها القصوى فإنها تنتهى إلى استبعاد الماركسية نفسها باعتبارها مذهبا قاصراً على أوروبا فقط».[٥] وأكثر النماذج دلالة على هذا المسار هو نموذج منظمة التحالف الشعبى الثورى الأمريكى والتى كانت تسعى فى البدالية فى العشرينيات من هذا القرن وتحت زعامة قائدها **هايادو لاتورى** إلى «تكييف» الماركسية مع واقع القارة لتنتهى بعد ذلك إلى تجاوزها لصالح نزعة شعبوية تتوالد وتتطور من ذاتها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما فيما يتعلق بالنزعة الأوروبية فهى اتجاه لدى بعض ماركسى أمريكا اللاتينية يقتصر على النقل الآلى لنماذج التطور الاقتصادى والاجتماعى كما صاغها الماركسيون الأوروبيون «وكانت هناك محاولات جديدة لإيجاد المعادل الأمريكى اللاتينى محولين بذلك الماركسية إلى . (سرير بروكست) يتم عليه بلا رحمة تقصير الواقع أو تطويله حسب احتياجات القضية»(٦).

ولكن لم يكن الفكر الماركسى فى أمريكا اللاتينية أسيراً لهذين الاتجاهين ،إنما شهدت الحركة الثورية فى القارة محاولات مبدعة وبالغة الدلالة فى الجمع بين استلهام النظرية الماركسية مع مراعاة الخصوصية «قد انجبت هذه المحاولات حركات حرب العصابات والتى برزت فى التنظير لها وتنفيذها على يد أرنستو شى جيفارا وكذلك فى محاولات لاهوت التحرير والتى كانت ذات أثر كبير على الواقع وعلى الفكر.

اليابان وفلسفة الذوات المتفاعلة:

ولكن هذه المشكلة السالفة ليست خاصة بأمريكا اللاتينية فكل مجتمع خارج الإطار الأوروبى قد عرف بصورة أو بأخرى الصراع بين النزعتين. ولكن فى كل مرة كما رأينا تلعب الخصوصية دوراً يصبغ الفكر بصبغته. ولو أخذنا نموذج اليابان لوجدناه مختلفاً فى نوعه لأنه نموذج لبلد غير أوروبى ولكنه مستقل، وقد ساعد ذلك على تلقى فريد للفكر الماركسى. فمنذ عام ١٩٢٠ والمثقفون اليابانيون يحاولون إدخال الماركسية الأوروبية إلى اليابان. فكان أول ما شغلهم هو ترجمة الأعمال الرئيسية لماركس وانجلز وعلى رأسها كتاب رأس المال ثم تلاها بعد ذلك كتابات غيرهم من الماركسيين مثل لينين و برخارين وغيرهم. ويعتبر هذا حدثا هاماً فى مسار الفكر الحديث فى اليابان حيث دخلت الماركسية كعنصر نقدى وثورى لزحزحة الفكر التقليدى. وانطلاقاً من هذه الأعمال المترجمة أمكن للمثقفين اليابانيين أن يبدأوا فى بناء نظرية لا تكتفى بأن تكون مجرد انعكاس للنظرية الموجودة فى أوروبا»(٧).

وقد قام هؤلاء المثقفون بأبحاث مبتكرة فى مجالات الفلسفة والعلوم الإنسانية وفى مواجهة الماركسية الستالينية التى انتشرت فى أماكن كثيرة فى العالم ومن بينها اليابان فى أواخر الأربعينيات تكونت مدرسة ماركسية مختلفة رأت أن الستالينية متشابهة مع الفكر التراثى الياباني فى أنها تلحق الأفراد بالمجموع ولا تعتد بذواتهم المستقلة. وكان العنصر الثورى فى مواجهة الفكر التقليدى يقتضى إبراز قيمة الفرد، فارتكزت هذه المدرسة على نظرية الاغتراب عند ماركس ومن خلاله أصبحت ترى أن الأنطولوچيا الماركسية أو التصور الماركسى للوجود «ليس قائما» على التعارض التقليدى فى الميتافيزيقا الغربية بين الذات والموضوع ولكنه قائم التفاعل الاجتماعى بين الذوات»(٨) وكان من أكثر المحاولات ابتكاراً وخصوبة المحاولة التى قامت بها هذه المدرسة، للجمع بين هيدجرو ماركس وتغليب جانب الشعور الذاتى للفرد على الجانب الوضعى الاجتماعى والذى ينسجم مع بنية الفكر التراثى اليابانى ذى الخبرة التاريخية المتفردة فى قمع الفرد.

لقد كان المثقفون الماركسيون فى البلاد المستعمرة يحاولون دائما إبراز تمايزهم عن الماركسية الأوروبية عبر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السياسة، أما فى اليابان فقد أبرزت الماركسية لديهم تمايزها فى مجال العلوم الاجتماعية ويعود ذلك فى جزء كبير إلى أن هذا البلد، على عكس البلدان الأخرى غير الأوروبية، لم يكن مهموماً بقضية التحرر الوطنى.

أفريقيا والتحرر من الاستعمار :

فى أفريقيا السوداء (ونعنى بذلك ما يقع جنوب الصحراء الكبرى) حيث كان تلقى الماركسية حديثا نسبياً. وجد الماركسيون الأفارقة أمامهم نموذج الاتحاد السوفيتي المنتصر على ألمانيا النازية يغرى بالتقليد. وقد أدى ذلك إلى التقليل من الإسهام الفطرى فى الماركسية لهم ودفعهم لتوجيه جهودهم إلى معركة التحرر الوطنى.

ففى عام ١٩٤٦ حيث ولد فى المستعمرات الفرنسية بإفريقيا أول حزب سياسى حقيقى وهو حزب «التجمع الديمقراطى الأفريقى»، كان ستالين يمسك بمقاليد السلطة فى الاتحاد السوفيتى، وكان الظرف التاريخى أى الاستعمار والعمل على بلورة استراتيجية للتحرر يحبذ جاذبية هذا المجتمع النموذجى الذى يفترض نظرياً أنه يحقق العدالة والمساواة».(٩) .

هنا أيضا كان للتلقى خصوصيته. فالموقف مختلف تماماً عن اليابان التى يتم فيها السجال حول العلوم الاجتماعية، ولكن بالنسبة للماركسيين الأفارقة كانت القضية الرئيسية هى الاستيلاء على السلطة ثم تأسيس حكومة صديقة للنموذج الستالينى ومطابقة له.

وبعد مقدمة التحرر الوطنى ونزوح الاستعمار عن أفريقيا سار الفكر الماركسى فى اتجاهين: الاتجاه الأول لدى بعض المثقفين الماركسيين فى محاولتهم الاستمرار فى الطريق الذى رسم معالمه **فرانز فانون** فى كتابة «**معذبو الأرض**» وسعوا لاستخدام الماركسية فى التخلص من تراث القهر الأبيض وتأسيس ثقافة ما بعد الاستعمار. والاتجاه الثانى وهو اتجاه رسمى يربط بين الماركسية وايديولوچية للدولة يشغلها هم احتواء الجماهير كمحاولات **أحمد سيكوتورى** فى الجمع بين الماركسية والإسلام.

العرب ومعركة النهضة

لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من التساؤل بعد هذه الجولة عن شروط تلقى الماركسية فى العالم العربى بوجه عام وفى مصر بوجه خاص. ولاشك أنها تتفق فى بعض الجوانب مع التجارب السابقة وتختلف معها فى جوانب أخرى ولكن إذا بحثنا عن الشرط الحاكم لعملية تلقى الماركسية فى العالم العربى لوجدناه هو فكر النهضة. وفكر النهضة «هو مصطلح يشير إلى مجموع الأعمال النظرية لمفكرين عرب يهدفون من خلالها إلى حث الحكام وإلى تهيئة عقول المحكومين لإتمام عملية التحديث فى المجتمع. لم يكن هؤلاء المفكرون باحثين عن الحقيقة فى ذاتها ولكنهم يطلقون شرارة مشروع قومى للتحديث ولقد لعب النموذج الغربى دوراً مركزياً فى تصورهم لهذا التحديث. وقد تم التعرف على الماركسية من خلال تعرض الفكر والصحافة للحركات الاجتماعية فى الغرب فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وبدأ التساؤل عن معانى الفوضوية والاشتراكية والشيوعية ومنفعتها أو خطرها بالنسبة لمشروع التحديث.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دخلت الماركسية لدى المفكرين الأوائل مثل **فرح انطوان والمنصوري وسلامة موسى** كفكر ضروري للتحديث. وكان فكر النهضة قد طرح إشكالاً جوهرياً وبنيويا في الفكر العربي الحديث وهو التوتر الدائم بين الفكر الغربي والثقافة التقليدية. ولقد كان على الأجيال الأولى من مفكري عصر النهضة أن يختاروا الانحياز للفكر الغربي في وقت يفرض الغرب فيه سيطرته الاستعمارية واستغلاله على شعوب العالم، أو أن يتمسكوا بالتراث مديرين ظهرهم للتطور الفكري والعلمي. ولقد قدمت الماركسية» إيديولوچية قادرة على رفض التراث دون أن تنحاز لأوروبا وأن ترفض شكلاً محدداً للمجتمعات الأوروبية دون أن تتقوقع في التراث. كما أن الفرد الذي يتبناها لم يعد مدعواً لأن يختار - كما كان حال المثقف الليبرالي - بين حقيقة ذاتية واعتقاد شعبي، بل أصبح لديه امكانية الجمع بينهما عبر الممارسة العملية»[١٠]. ولكن لم تأت جاذبية الماركسية لدى المثقفين العرب من كونها توفر لهم هذا الوضع المريح بين الأصالة والمعاصرة، وإنما أتت بالأساس من بثها لدماء جديدة في روح النهضة ودفعها لاستكمال مسيرة التحديث التي كانت قد وصلت مع الليبرالية العربية إلى اعتدال كسول وإصلاح تضيق أفاقه بمرور الزمن. لقد ساعد الارتباط بالماركسية في البلاد العربية على إبراز المضمون الاجتماعي للاستقلال الوطني وعلى فتح الانتماء الوطني على أفاق إنسانية رحبة. كما أسهمت في إثراء مناهج البحث في الدراسات الإنسانية والأكاديمية وعمقت مفهوم الالتزام في الأدب والفن. ولا تخفى على أحد الظروف الصعبة التي كان الماركسيون العرب يخوضون فيها نضالهم الفكري والسياسي. وبقدر ما كان الإسهام الفكري للماركسيين في ثقافتهم القومية هائلاً وهاما بقدر ما كان ضئيلاً إسهامهم النظري على المستوى العالمي وربما ذلك نتيجة لهيمنة النموذج السوفيتي والأخذ بالماركسية في تفسيرها الستاليني كإطار مرجعي أوحد.

الماركسية والمستقبل

بعد انهيار الاتحاد السوفيتي والمعسكر الاشتراكي تزاحمت التنبئوات حول مصير الماركسية فهناك من قالوا بأن الفكر الماركسي قد ولى إلى غير رجعة لأن الإنسان قد تعلم الدرس من الكوارث التي أدى إليها. ورأى البعض أن ما حدث كان أخطاء في التطبيق ولكن النظرية مازالت صالحة. وذهب آخرون إلى أن المشروع التحرري من الماركسية، قد انتهى ولكنها بقيت كمنهج وأدوات للتحليل، ورأى غيرهم أن ما حدث كان إيجابياً فقد انتهت التجربة المنحرفة لتفتح الباب أمام التجارب المعارضة التي أجهضت. ولكن نظرة سريعة على هذا الانتشار العالمي للفكر الماركسي في القرن العشرين تستبعد التفسيرات السهلة التي ترجع ازدهار الماركسية إلى غفلة البشر أو إلى جاذبية خاصة بهذا الفكر فقدت فاعليتها. لقد كان يمثل إجابة على تحديات واجهت البشر واكتسب مصداقيته من كونه تحصيلاً صحيحاً لآلية عمل النظام الرأسمالي وآثاره الوخيمة على الإنسان كما كان تجسيداً للأمل في تجاوز هذا النظام. لكي نجيب بواقعية عن التساؤل حول مستقبل الماركسية. علينا أن نهتم بما آلت إليه هذه التحديات وبما سيواجهه البشر من مشاكل. فلم تزل الرأسمالية تمسك بخناق الاقتصاد العالمي وتصل به إلى أزمات متعددة كالكساء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتضخم والبطالة كان ماركس قد تصورها دورية لكنها أصبحت مزمنة. وفى الليلة التى سقط فيها جدار برلين والتى تمثل انتصار الاقتصاد الليبرالى على الاقتصاد المخطط صرح **جورج بوش** رئيس الولايات المتحدة تصريحاً يعبر عن ثقة مفرطة فى الرأسمالية فقال: «اليوم وربما لأول مرة فى التاريخ ينام الإنسان فى كافة أرجاء الأرض دون أن يسأل نفسه أى نظام أتبع لقد أثبتت الديمقراطية الليبرالية والاقتصاد الحر أنهما الأصلح للإنسان على مر العصور». ولم يمض وقت طويل ترتد ترتد هذه الثقة إلى صاحبها خاسرة. فلقد عاد البشر فى كافة أرجاء الأرض يتساطون عن إمكانية تغيير الأمر الواقع وتجاوز الاقتصاد الرأسمالى بل إن مفكر الرأسمالية الجديدة بفرنسا «**آلان منك**» يرى أن بالرأسمالية من العيوب ما يجعلها غير أبدية.

هذا فيما يخص الرأسمالية، أما فيما يخص الماركسية فليس هناك ما يدعو إلى افتراض إنها تمثل الرد الوحيد الممكن تاريخياً على الرأسمالية. فلقد بدا إهتمام كبير بمدارس الاشتراكية الطوباوية المختلفة لاستلهامها فى إنجاز مبادرات تعتمد على الاقتصاد التعاونى فى مجتمعات محدودة. وبدأت تظهر أحزاب أخرى ذات أيديولوجيات متنوعة لكنها تدعو جميعاً لتجاوز الرأسمالية. وينبغى هنا التمييز بين مثل هذه المحاولات و محاولات أخرى تستهدف التصدى للتنمية الغربية عن طريق إعادة إنتاج نظامها الرأسمالى كمحاولات النمور الآسيوية أو عن طريق التحدى السياسى والاستناد إلى الخصوصيات الثقافية وهو ما لا يمس آلية عمل الاقتصاد ذاتها.

إن المشاكل التى تطرحها الرأسمالية على البشرية تعطى للفكر الماركسى أسباباً عديدة للاستمرار والفاعلية ويمكن تحديد أربعة محاور رئيسية يتفاعل معها الفكر الماركسى فى القرن القادم :

١ ـ ازدياد الهوة بين الشمال والجنوب والبحث عن وسائل جديدة لمواجهة استغلال الشمال المتزايد لبلاد الجنوب. والبحث عن أشكال جديدة للتعاون بين مقاومة الجنوب والحركات الاجتماعية فى بلاد الشمال.

٢ ـ أزمة البيئة والتى طرحت قضية العلاقة مع الطبيعة كتناقض جديد أمام الرأسمالية لا يمكنها تجاوزه! وذلك إلى جانب التناقض القديم والذى أبرزه ماركس وهو التناقض بين العمال والرأسماليين.

٣ ـ انتعاش الظلامية والفكر غير العقلانى فى كل مكان فى العالم تقريبا: وهى فى مجملها أقنعة متعددة لمصالح اقتصادية وأشكال من التبرير الايديولوچي للهيمنة وهو ما يجعل البعد النقدى للفكر الماركسى أكثر أهمية وحيوية من ذى قبل.

٤ ـ تعميق مفهوم الديمقراطية ونقد التوحيد الايديولوچي بينها وبين السوق الحر الذى تحول إلى آلية من أكبر آليات نفى الديمقراطية.

هذه المحاور التى تعبر عن التحديات الجديدة أمام البشر تصب كلها فى مجرى واحد وهو ضرورة البحث عن بديل للاقتصاد الرأسمالى وهو ما سيحتفظ للفكر الماركسى فأهميته وحيويته وسيطرح عليه مهاماً جديدة تتطلب إبداعاً جديداً فى مجال الصراع على مستوى النظرية وتطويراً لأساليب الكفاح العملى على مستوى الوطنى أو العالمى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

1) Labica, mat. dial.

2) Maw Elethe a Mikhail ovshi 1879 cite par papauowaw.

3) Lathre a Sory 1887 p. 28.

5) Lowy 7.

6) Sid 9.

7) Lmamura actuel M. p 45.

8) Lbid p. 34.

10) Abdalla laraw, la crise des intelleetueh ardaes, Paris Maspero, 1974, P. 151.

l`j Actuil Masx, le mavxine jtalien, no6. 1988,p.25

2 - Labica G. Matirialeswe dialeteque, pasiw. p.v.f, 1986. p67

3- marx, Lettse a mikhakloiloviki, 1977,citeé par, papaiouamu, L´léologie Broide, pisis, pevest, 1965, p.26

4 - Emgels, Lettweá Sorge 1887,ibde,p.28

5 - Lowuy M, Le mevxisme en Amigue hatine, lasis seiul 1978, p.9

6 - Lbid, p.9

lmomng

7 - Actuel mavx, v le mamcise au japon, No8, 1990, p.7 45

8 - lbide, p.34

9- Tousé, la seception dr mavxisne en Afvigw, thise de 3e aycle, pasis 8, 1982, p.5A

10 - Abdella lasouiu, la esisi des intellectuil asabes, pases,Maspésa, 1974, p.15A

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشيوعية..
بين رؤيتين

دومينيك فيدال
ت : كاميليا صبحي

الشيوعيةوزوال العائق

بعيدا عن إعلان نهاية التاريخ وتهميش أية محاولة ثورية، قد يكون فى انهيار الإمبراطورية السوفيتية تحريرا للخيال من جديد.

وقف لينين يذرف الدمع الحار على باب الجنة، وفجأة ظهر شاسا، أحد أصدقاء الطفولة، وسأله: «فلاديمير أيليتش فيم حزنك؟»

– الملك يرفض دخولى دخول الجنة

فكر ساشا قليلا ثم إذ به يقول: «اقفز داخل حقيبتى، سوف أجعلك تمر من البوابة».

وبعد أن تحقق الملك من وجود اسم ساشا على قائمة المختارين، سمح له بالدخول. ولكن سرعان ما عدل عن رأيه واستوقفه ايسأله: «ماذا تحمل فى حقيبتك؟» فبادره ساشا بالسؤال: «أعندكم أحد هنا يدعى كارل ماركس؟ «فأخذ الملك يفحص لوح الجنة، ثم رد عليه بالإيجاب. فاستطرد ساشا قائلا: «لقد ترك كارل ماركس «رأس مال» على الأرض. هاكم فوائده...».

وهل أبلغ من هذه الحكاية للتعبير بصورة لا تخلو من الدعابة عن عدم إمكانية فصل مسيرة المؤلف الذى اشترك فى صياغة بيان الحزب الشيوعى عن تجربة المجتمعات التى انتسبت إليه. وقد يكون هذا صحيحا، وقد لا يكون. فسواء كانت الاشتراكية السوفيتية وكافة بدائلها وصورها الأخرى قد طبقت الماركسية بعد أن حرفتها، أو أن هذا النظام كان منذ البداية غريبا عنها، فالأمر سيان فى الحقيقة، فقد ظل هذا النموذج الذى تمثله الأحزاب الشيوعية فى شبه كليتها قرابة سبعين عاما يتطابق فى مخيلة غالبية البشر وفكرة الاشتراكية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولعل هذا هو ما يدفعنا لقراءة مختلفة لانهيار الشيوعية، هذا الحدث الجلل الذى شهدته نهاية القرن، والذى يماثله من حيث الأهمية قيام الشيوعية فى مطلعه، ومقابل من لا يرون فى هذا، ولو لوهلة، سوى انتصار للحرية، هناك آخرون لا يترددون فى إضفاء اللون الوردى على الماضى مكتفين بالتباكى على النتائج السلبية.

وترى أغلبية الدولة المسماة بالـ «اشتراكية»، أن هذا التحرر واكب توحش الرأسمالية والوقوع فى مخالبها، وقد حدث فى أغلب الأحوال، ومازال، تراجع خطير على الصعيد الاقتصادى والاجتماعى والأخلاقى، حتى وإن شهدت بعض الطبقات (وهى غير محدودة على عكس الاعتقاد السائد) طفرة فى اتساع ثرواتها، ومع هذا فإن القائمة التى تضم العمال والمعلمين والباحثين والمبدعين وأصحاب المعاشات والنساء والأطفال والمراهقين.. من ضحايا ما نشير إليه بتحفظ بالطبقة الوسطى، تزداد طولا عاما بعد عام.

وكذلك بالنسبة لحركات التحرر القومية أو الاجتماعية فى مختلف جنبات الكرة الأرضية. فقد شهدت اختفاء ما كان يمثل، سواء شاءت أو لم تشأ، ركيزتها الأساسية: فبعد أن كانت ورقة رهان فى صراع الكتلتين الشرقية والغربية، فقدت هذا الوضع بانتهاء الصراع، تراجعت قضاياها عن مقدمة الساحة الدولية، وسقطت فى دائرة الإهمال شبه الكامل أو التام بعد أن سُلبت وسيلة هامة من وسائل تفعيل حركتها وتأثيرها، ولعل دولاً مثل فلسطين ونيكاراجوا وأنجولا وموزمبيق خير شاهد على هذا الوضع الأليم، علاوة على دول يوغوسلافيا السابقة...

ولكن الخسائر كانت أبعد من هذا بكثير. فبعد أن تخلص الغرب، وعلى رأسه الولايات المتحدة، من عدوه الرئيسى وتهديداته الاقتصادية والأيديولوجية والعسكرية، أصبح وحده سيدا للعالم. ولا يوجد فى الأمر أى تناقض إن أكدنا على أن العولمة بدأت فى التاسع من نوفمبر عام ١٩٨٩، مع سقوط حائط برلين، أو فى أغسطس من عام ١٩٩١، حينما تحالف **ميخائيل جورباتشوف** مع الحملة الأمريكية فى الخليج العربى، أو حتى فى الثامن من ديسمبر عام ١٩٩١، تاريخ انهيار الاتحاد السوفيتى.

غير أن التبعات الناجمة عن اندثار العالم الاشتراكى لا يجب أن تبرر هذه المغالطات التاريخية. فالتجربة الشيوعية لا يمكن أن تختزل فى فرحة اليمين المتطرف بالصور التى أعطاها المؤرخ ستيفان كورتوا، وهو اليسارى المتطرف، عن الشيوعية مشبها إياها بالنازية، ولا فى مطالبة الزعيم اليمينى المتطرف **جوى مارى لوبان** بنوريمبرج جديدة للشيوعيين. كما أن محاولة تضخيم عدد ضحايا التجربة اللينينية والستالينية بعيدا عن سياق الأمر لا يضفى الشرعية كذلك على ما جاء فى «الكتاب الأسود» الذى وضع الحملات الحربية والإبادة العرقية على قدم المساواة مع آمال الشعوب فى التحرر بعد قرون من نضال قام به مئات الملايين من البشر، حتى وإن تبدد هذا الحلم غالبا وسط الدماء.

ويبقى هذا الانتقال الذى شهدته التجارب الشيوعية ومرت به عبر مراحل قمع شديدة ووحشية أحيانا، والذى لفرط شيوعية نكاد نعتقد فى حتميته، ليفرض على كل من اعتقد ويعتقد وسيستمر فى الاعتقاد فى ضرورة أن تشهد مجتمعاتنا تغييرا جذريا أن يتأملوا الأمر مليا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلابد قبل هذا أن نبرز جذور وآليات هذا التدهور، وأسباب فشل كافة المحاولات الرامية لإجراء إصلاحات ديمقراطية عميقة على هذه النظم.

وهذا يعنى أن الرد على هذه المناورات التى لا تستهدف الستالينية على وجه التحديد بقدرما تستهدف الآمال الاشتراكية، لابد أن تصاحبه رؤية نقدية لمصلحة التجربة الشيوعية. (...) هذه المحصلة تتلخص أكثر من أى وقت مضى فى ذهن أغلب معاصرينا، بما فيهم من خاضوا معترك النضال الاجتماعى، فى سلسلة من الفشل المتضاعف: فشل ديمقراطى لا شك، ولكنه أيضا اقتصادى اجتماعى بيئى وبشرى.

فتحول «النموذج» «السوفيتى إلى» «نموذج مضاد» لم يبدأ فى السنوات الأخيرة فمنذ الثلاثينيات، حينما ألف بوريس سوفارين كتابه «ستالين» وبعدها كتب أندريه جيد «ملاحظات بعد عودتى من الاتحاد السوفيتى» وهما أكثر الأمثلة إضاءة للموقف، ظهر كيف أن النموذج الشيوعى يقف عائقا أمام انطلاق حركة تحول المجتمع الرأسمالى، وطوال عشرات السنين، ظل المشروع الاشتراكى يشهد مقاومة من نموذجه الوحيد المنحقق وهو «الواقع الاشتراكى»، ومن بين القوة الثورية ذاتها، كان الأفق السوفيتى يعوق للأسف فرصة تهيئة بديل جذرى.

ومن هنا، وعلى الرغم من النتائج التى أشرنا إليها، نستطيع القول إن انهيار الصرح الشيوعى قد أدى إلى زوال عائق رهيب، فهو ليس إيذانا بنهاية التاريخ وتهميش أية و،ح ثورية بقدر ما فيه تحرير تام لهذا النموذج من الأوهام.

فباستطاعة الأجيال الجديدة التفكير فى مجتمع آخر دون أن تنحصر فى نموذج قائم بالفعل وبغير أن تؤسس قياسا عليه. ولا يعنى هذا البدء من الصفر، ولكنه يعنى فقط أن علينا استخلاص الدروس من انهيار الشيوعية، ومن حركة الإصلاح الاشتراكية الديمقراطية وإن كان هذا على نحو آخر ولأسباب مختلفة، غير أن هذه الانطلاقة لابد أن تتجه أيضا نحو ما يحتاجه البشر بالفعل فلا تقوم على مجرد تصور نظرى عقائدى لابد من «تنفيذه».

ولكن، كيف السبيل إلى إعطاء دفعة قوية للديمقراطية والتعددية والحقوق والحريات بعيدا عن أى سطوة شمولية؟ كيف نضمن تكافؤ الفرص والعدالة الاجتماعية، ونكفل لكل واحد الأمان الذى يحق له؟ كيف نوفى الاحتياجات الاجتماعية الأساسية حقها ونجعل لها الأولوية فى ظل اقتصاد علينا بالطبع المحافظة على معدلات نموه؟ كيف لنا تهيئة الموارد اللازمة لتحقيق توازن غير مسبوق بين العمل والتدريب والحياة الاجتماعية والاهتمام بالهوايات فى ظل وقت يتحقق فيه أخيرا بعض الفراغ؟ كيف لنا تصور دور «الدولة» فى مسعاها لتحقيق هذه الغايات مع بناء استقلالية كل مواطن وكل جماعة محلية؟ باختصار، كيف لنا أن نعيد تخيل العلاقة بين الفرد والمجتمع؟

كلها أسئلة من بين تساؤلات عديدة أخرى لا يوجد لها أجوبة سابقة التجهيز... ولكن المجال مفتوح، وعلينا فقط بفك شفراته!.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جوويل بيار*

الشيوعية ما بين الحركة الواقعية والدور المتخيل

قام فكر ماركس من بين ما قام على ضرورة فهم الحقيقة الاشتراكية التاريخية حتى يمكن التأثير فى الأمور بفاعلية. وقد ظل هذا التصور على اختلاف أشكاله أحد أبرز اهتمامات الحركة الثورية، وسبب نقدنا لهذا النموذج الخيالى يرجع لرغبة فى ربط الحركة السياسية بتحليل المتناقضات الحقيقية، بدءا بالتناقض الحادث بين الطبقات، ويظهر نقد ماركس وتحليله للنمط الإنتاجى للرأسمالية وللمجتمع البرجوازى أنه ينطوى على بذرة زواله وبل ينبئ بمجتمع ليس فيه طبقات.

وحرى بنا أن نلتفت لهذا الدرس، ففى ظل الحركة المعاصرة التى تضفى القيمة على الرأسمالية، وفى ضوء التحولات التى نجمت عن أنماط الإنتاج والمعيشة الحالية نشأت تناقضات وصراعات لا قبل لنا بها، تستوجب ضرورة تخطيها وإيجاد حلول لها، إن أردنا بناء مجتمع أكثر عدالة وإنسانية، فمن الطبيعى أن الطبقات الاجتماعية الخاضعة لإيقاع وشكل هذا التقييم تشتد طموحاتها لظروف معيشية مختلفة.

والمسألة على درجة كبيرة من الأهمية، فجعل الشيوعية مجرد حلم أثير دون أن يكون له سطوة حقيقية على الواقع، وتحويله لتصور وبناء لم يتحقق بالفعل فى أى مكان، بل ولعله من حيث المبدأ غير قابل للتحقق، كل هذا يمهد الطريق للانضواء تحت واقع مرير لا سبيل لتفاديه. والتأكيد على أن الشيوعية مازالت تمثل أفقا

* رئيس تحرير لابونسبه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صالحا لعصرنا، على الرغم من فشل التجارب التاريخية الأولى للاشتراكية، لن يكون له معنى طالما بقيت مجرد نموذج خيالى كما بادر وأكد البعض بعد سقوط حائط برلين.

لابد أن نضع نصب أعيننا أن سطوة رأس المال الآخذة فى الاتساع على صعيد كافة الأنشطة البشرية تتطلب خطة للتغير (بل وتجعله ممكنا) تقودنا إليه الرغبة فى دفع هذه السيطرة وهذا التهميش من خلال التجريب الفعلى والفورى للتغيير . وهذا يستدعى أيضا ضرورة الاهتمام بكل المتغيرات التى تطرأ على المجتمعات والعالم المعاصر، لاستشفاف الميول والاتجاهات الآخذة فى التكون، والتنبؤ بالتشعبات والممكنة والمخاطر والطموحات الوليدة.

«الشيوعية ليست وضعاً قائماً كما أنها ليست خيالاً، ولكنها حركة الواقع التى تبطل الوضع القائم». هذه العبارة المتداولة فى الإيديولوجية الألمانية هى أولا رفض لأى مشووع عقائدى يسعى لفرض ذاته من الخارج على الحركة التاريخية الحقيقية. كما أنه يمنع أى عودة لفكرة وجود حزب قائد، وما يشير إليه بيان الحزب على اعتبار أنه «شيوعية واشتراكية نقدية لهذا النموذج الخيالى» ينطبق عليه هذا الحديث جزئيا حتى وإن اعترف ماركس وإنجلز ببعض الفضل لمؤسسيه. غير أن ما اصطلح على تسميته فيما بعد بالاشتراكية العلمية، والذى هدف لإحداث قطيعة مع الخيال، إنما ينطوى فى واقع الأمر على الأخطاء نفسها بمحاولته وضع علم يملى من عليائه المعرفى قوانين الانتقال من الاشتراكية إلى الشيوعية.

ومع هذا، إذا أقررنا بوجوب رفض كل ما من شأنه إخضاع الواقع لخطط سابقة، فستكون هذه العبارة، التى يجمع عليها العديد من الآراء، غير كافية، بل إنها قد تنطوى على بعض المخاطر.

إذا كيف نتخطى الوضع الحالى، وفى أى اتجاه نمضى؟ خاصة أن الرأسمالية لا تستبقى الأشياء إطلاقا على حالها بعكس النظم الإقطاعية للإنتاج. كما أن علينا التبصر بظروف المرحلة الحالية، ووطأة الأزمة، والتغيرات التقنية الجارية، ودور الإعلام، والمرحلة الجديدة للعولمة.. باختصار، لا توجد قوة اجتماعية أو سياسية تستطيع الإبقاء على الوضع الحالى، وقد تأكد هذا من خلال الوضع السياسى الحالى، وغاية القول إن علينا معرفة أى الاصطلاحات جديرة بان يلتفت إليها، أى التحولات لازمة لدرء الهيمنة الرأسمالية فى كافة المجالات.

ولكن، أن يدخل الواقع فى نطاق الممكن لا يعنى أن كل شىء قد خطط له بشكل مسبق، وأن نجعل من الشيوعية مجرد حركة للواقع تحمى الوضع الحالى فهذا يعنى أنها حركة تسير فى اتجاه واحد، فإذا أكدنا على الجانب الايجابى للأمر ألا نكون - سواء بقصد أم بغير قصد - قد أعددنا فكرة الية التاريخ؟ وإذا كنا نقصد بالحركة الحقيقية عمليات النضال والتحرر (وهو تفسير آخر أن يواكب تماما التفسير الأول) فإن هذا لا يقلل من الصعوبات التى تواجهنا. وحتى إن لم نقف عند «الاصطلاحات» التى قد ينتج عنها تحرير مزيد من المجالات أمام الرأسمالية، لنتوقف فقط عند ما نراه يسير فى اتجاه حركات التحرر فإننا لا نستطيع ضم كل قوة وكل شخص وكل مجموعة تسهم فى أحد مظاهر التحرر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإنسانى للواء الشيوعية، فقد تنجح بعد القوى المختلة (خاصة فى مجالات مثل البيئة، والنضال النسائى على سبيل المثال) فى التحرر من بعض السيطرة، دون أن يجعل منها هذا شيوعية، فهل نضف من يشارك «فى الحركة الواقعية» بأنه شيوعى دون أن يدرى.. ولكن بأى حق؟

والشيوعية، من حيث هى نقد للوضع الراهن، تستطيع بذاتها صياغة ماهية التحولات التى يتعين إجراؤها. ولست أرى هذا ممكنا دون تصور نظرى أو عملى لما يجب أن يكون عليه الرخاء فى المجتمع، ولشكل العلاقات بين الأفراد وبين الجماعات البشرية، فهذا يحدد الهدف الذى نناضل من أجله. لهذا تحدث ماركس عن المضى حتى النهاية فى فك تناقضات الرأسمالية. ومن هنا التوجهات الكبرى التى نلمحها فى كل مرة يتحدث فيها ماركس أو إنجلز عن الشيوعية، سواء فى صورتها الأولية فى استشفافها للمستقبل، حيث يكون المجتمع لا طبقى، توزع فيه الأشياء حسب الحاجات، ويشهد علاقات جديدة بين زمن الضغوط والزمن الحر، فالأمر لا يتعلق بالسقوط فى هوس التخطيطات المسبق، لذا تبقى هذه الأشياء شديدة الدلالة، والمضى فى هذا الاتجاه هو الذى يعطى معنى للفعل المباشر. فتفاقم المشكلات الناجمة عن الرأسمالية فى ظل الظروف الحالية يستدعى أن نفكر فى هذه الطموحات القديمة على نحو جديد، دون أفكار مسبقة، وبهذا سيكون للشيوعية، إلى جانب وظيفتها النقدية الأساسية، وظيفة محركة ومستشرقة، ولعل وظيفتها التخيلية تكمن فى هذا الأمر.

ولعلنا نعرف أن أشكال الوعى المستشف للمستقبل تنوعت دائما عبر التاريخ. وليس علينا انتظار «كابيه»[٢] جديد، وإنما علينا باستدعاء فيض من التصورات التى تعبر عن الآمال وتضع آليات محركة، وهذا لا ينفى بالطبع إمكانية خلق تجانس بين هذه الأشياء من أجل مستقبل جديد، كما علينا برصد كافة المتغيرات والممارسات الجديدة التى تولد فى العالم فالأمر جد مهم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ ـ ايتيان كابيه: منظر شيوعى فونسى. ولد فى ديجون عام ١٧٨٨ وتوفى فى الولايات المتحدة عام ١٨٥٦. كان نائبا يساريا متطرفا أسس يوطوبيا اجتماعية تقوم على الشيوعية وعلى كلية وجود الدولة. وقد حاول إقامة مستعمرة للنموذج الذى كان ينادى به فى كل من تكساس وايليونى. ولكنه فشل فى هذا. (الترجمة).

شفافية اللون عند الفنان محمد الطلاوى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العناصر التشكيلية والدلالات الموضوعية:

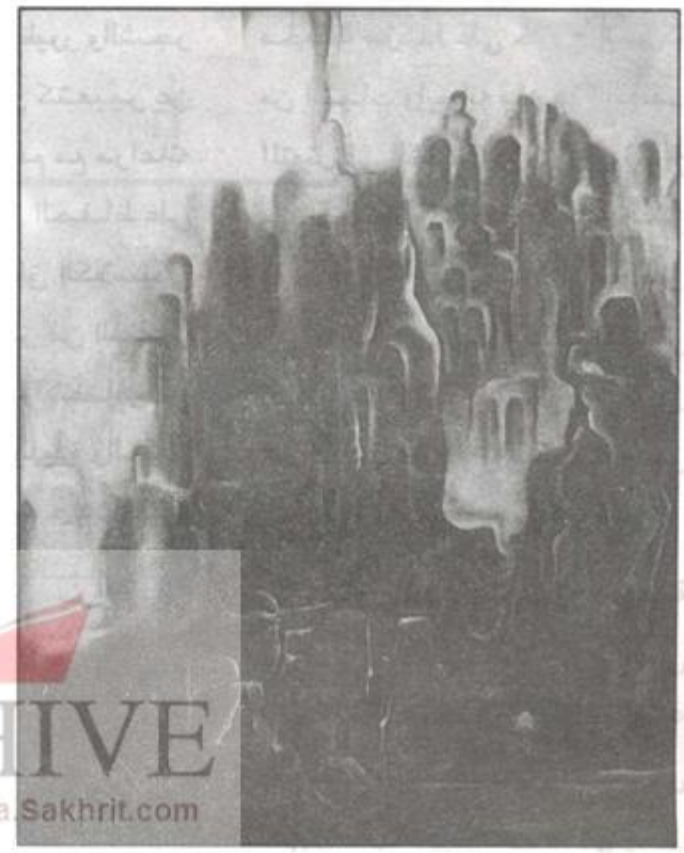
يقيم الفنان محمد الطلاوى علاقات حميمية بين عناصره محاولاً كشف ما بينها من تشابهات واشتراكات فى الإيحاء الجمالى، وما توحى به من دلالات ومعنى، فنراه يقيم علاقة تشكيلية بين المرأة كعنصر دال على الجمال الشكلى، وبين الفرس كعنصر جمالى أيضا.

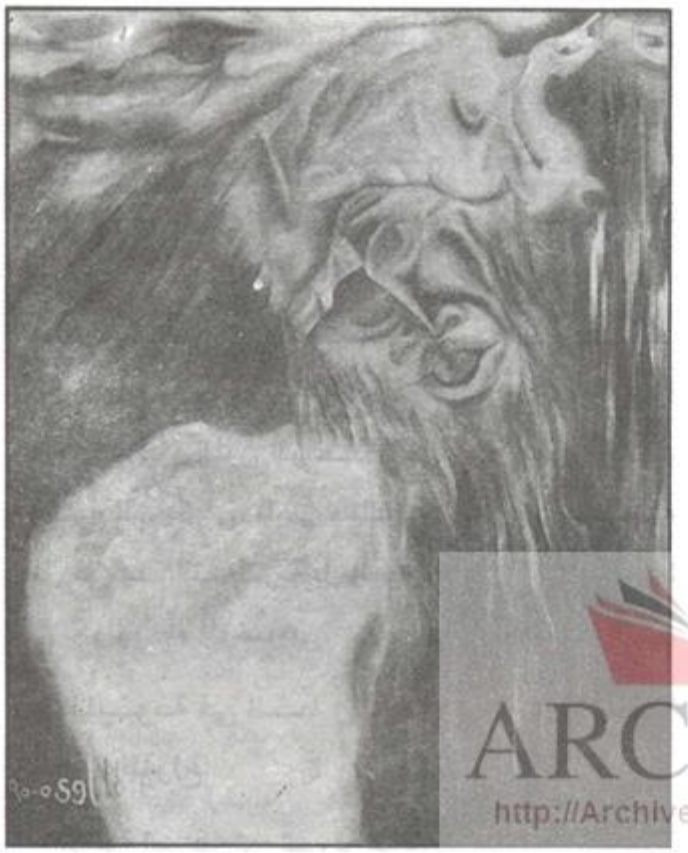
ويتجلى اهتمامه الخاص بالمرأة فى أغلب اللوحات فهو يصورها أو يصور جزءا منها أو ما يوحى بوجودها الدائم بداخله فمثلاً صدر المرأة أو شعرها أو وجهها .. إلخ

وكأنه لا يستطيع الفكاك من أسر هذا العنصر الأثير لديه، وربما كان تعبيره عن هذا العشق وهذا الولع بجسد المرأة محسوساً بارزا فى تجربته لرسوخ وأصالة هذا الإحساس بداخله.

كما أن ربط جسد الأنثى بجسد الحصان كما يعود لرؤية الفنان الجمالية يعود أيضاً لرؤيته التشريحية من حيث التشابه بين الجسدين فى الليونة والتناسق والجمال والجاذبية والرونق الأنثوى وبمعنى آخر سحر الأنثى، ونلحظ دائما أن الفنان يرمز للمرأة باستخدام الألوان المبهجة كالأبيض والأخضر والسماوى، ويرمز للرجل بالألوان الداكنة كالأسود والبنى، كما نلحظ فى جزء آخر من التجربة هذا التشرذم البشرى والتداخل بين القطع البشرية وكأن هؤلاء الناس قد تفككوا وتشابكوا فى دراما عالية من التفاعل الإنسانى.

تتضح جرأة الفنان محمد الطلاوى فى التعامل مع اللون فى عدة مستويات، فنجده مثلاً يمزج





ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البنى الزيتى بجرأة وشجاعة دون خوف من هروب اللون، دون اعتماد على وسيط آخر فى درجة النصاعة اللونية، كالأبيض أو الأصفر مثلاً، وهى الألوان التى تقوم بالوسيط اللونى بين الداكن والداكن، ويحدث هذا بلا إزعاج بعدى للعين مما يؤكد قدرة الفنان على السيطرة على مجموعته اللونية وإقامة العلاقات المتشابكة بينها. وفى مستوى آخر نراه يقيم اشتباكاً وجدلاً بين الألوان الساخنة والألوان الباردة ويجعلها تتداخل وتتوغل فى بعضها البعض وكأنه لا فاصل بينها، كما نلحظ اهتمامه بالتعامل مع درجات اللون نفسه لإعطاء الإحساس المتبابن نسبياً ولإقامة جسر من التفاعل الهادئ مع المتلقى، كما تتجلى هذه الجرأة فى استخدامه الكثير للون الأسود بلا رهبة من سيطرته على اللوحة وإعطاء إحساس مغاير، فالمعروف عن اللون الأسود أنه لون مسيطر وقوى ولكن الفنان هنا يتعامل معه بحرص شديد سيطر على انطباعاته النفسية والبصرية، وهذا الكلام ينطبق على اللون البنى أيضا، وهذا يؤكد أن لكل لون أسرارًا وأبعادًا مختلفة تكتشف وتتضح فى التجارب الفنية المتميزة، ومن هذا المنطق العكسى نجده فى

بعض اللوحات يلون السماء باللون الأسود مثلاً، والأرض بالأبيض وهكذا، وهذا المنطق العكسى يتضح تماماً فى مجموعة الأبيض والأسود بالتحديد، وأيضا تتقاطع الألوان مع بعضها البعض دون الاعتماد على تكوين كتل لونية وكأنه يؤكد عدم استقلالية اللون الواحد داخل النسيج التشكيلى، فليس هناك لون بطل فى هذه التجربة بل البطولة للدلالة والإيحاء الموضوعى.

الليونة فى الخط وتداخل الكتلة والفراغ:

سمة أصيلة فى تجربة الفنان محمد الطلاوى هى الليونة فى الخط التشكيلى بدرجة كبيرة فلا توجد صلابة ولا حدة أبداً، ويعتمد فى رسم الشكل «الفورم» على النعومة والتحوير والتدوير مما يجعل أشكاله ناعمة الرؤية،ويتضح هذا فى الرسم بالقلم الأسود، وهذا الجزء تكثر فيه التفاصيل ويزدحم المسطح بالعناصر التشكيلية كالوجوه البشرية والطيور والشجر وغيرها من العناصر كتعبير عن قدرة الفنان على الرسم مع مراعاته للنسب التشكيلية، و الحفاظ على أبجديات الرسم بالمنطق الكلاسيكى الذى لم يعد الكثير من الفنانين قادرين عليه الآن، بعد الانغماس فى الطرق والمنطلقات الجديدة والعكس فى مجموعة الرسم حيث تقوم العلاقة التشكيلية بالتبادل على اعتبار المسطح هو الأسود والرسم الأبيض، بمعنى جعل الكتلة فراغاً والعكس.

التأكيد على الدلالات بالعناصر:

يقدم الطلاوى فى لوحاته مدينة جميلة ذات ألوان مبهجة وجذابة للغاية، ولكنها خاوية تماماً من البشر، بما يعنى الغياب الفعلى للإنسان وسط هذه المبانى الشاهقة والضخمة والقاهرة للإنسان، ويصور الشجر خاوياً من الفروع، ولكن يُخرج منه بشراً فى أشكال مختلفة مؤكدا على خروج الحركة من الثبات وإيمانه بأن هذا الجدب المتمثل فى الشجر غير المورق، تخرج منه حياة وكائنات قادرة على الوجود، كما يكرر مشهد المهد لطفل فى أكثر من لوحة تأكيداً على الإيمان بالتواصل البشرى رغم كل الجفاف المحيط ، وأن عملية الخلق لاتنقطع أبداً.

وتبقى مسألة فى غاية الأهمية فى تجربة الفنان الطلاوى هى محاولته للاستفادة من ثقافته ومعرفته بالمناهج الفنية المختلفة فى تعبيره عن تجربته، فمثلاً فى بعض اللوحات يصور الشجرة الجرداء تخرج منها وجوه بشرية وكائنات مكتملة وغير مكتملة مستفيداً من المنهج السريالى، كما يقدم تداخلات لونية تجريدية فى لوحة أخرى تخرج من فوق رأس إنسان. إذن فالمسألة ليست فى أسلوب الإبداع أو منهجه ولكن تتوقف على طريقة الأداء الفنى، والصدق الإنسانى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المكتبة العربية

سناء عبداللطيف

ثقافة السلام لدى الأطفال الإسرائيليين

موضوع هذا الكتاب شائق ومهم للغاية؛ فهو يعكس وجهة نظر الأطفال فى إسرائيل تجاه السلام، ويوضح موقف الأجيال الجديدة تجاه الصراع العربى الإسرائيلى بشكل عام، وذلك من خلال ترجمة قصائد الأطفال الإسرائيليين وتحليل مضمونها وهى قصائد جمعها أورئيل أوفيك فى ديوان أسماه «سلامى وأمنى».

تتسم هذه الدراسة بالموضوعية، حيث تمت معالجة نتائج التحليل إحصائيا لتفسير ما يختفى بين السطور والحصول على نتائج دقيقة وحقيقية لجوانب الموضوع. والمفيد فى هذا الكتاب أن يصلح لأن يستفيد منه المتخصص فى الدراسات العبرية فى عمل الأبحاث التى تتصل بتحليل الفكر الصهيونى والشئون الإسرائيلية.

دارت ثقافة السلام لدى الأطفال الإسرائيليين فى فلك أربعة محاور أساسية؛ تناول المحور الأول موضوع حق الطفل فى السلام، وأثبتت الإحصائيات أن أطفال إسرائيل أكدوا حق الطفل الإسرائيلى فى السلام، بل وأخذوا يلحون عليه، بينما تحدثوا عن حق الطفل العربى بنسبة قليلة جداً.

ودار المحور الثانى حول الأمل فى تحقيق السلام والاستعداد له، وأكدت الدراسة على أن الحلم خاصية متأصلة داخل أعماق النفسية اليهودية، وساهم فى صنع الشخصية الصهيونية، بل أصبح المكون النفسى للتركيبة السيكولوجية للإسرائيليين، ونجد أن الأطفال قد تحدثوا عن حلمهم هم فقط فى السلام، ولم يتطرقوا للحديث عن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحقيق حلم الشعب الفلسطينى فى إقامة الدولة المستقلة، ولم يشيروا إلى أن قادتهم يقتلون أحلام الفلسطينيين فى إقامة هذه الدولة بطمس المعالم العربية تارة. وزعزعة أمنهم وممارسة العنف معهم تارة أخرى.

أما المحور الثالث، فكان عبارة عن مقارنة بين الحياة وقت الحرب ووقت السلام، وكانت القصائد إفرازات طبيعية لمشاعر الأطفال الذين يكرهون الحرب كراهية شديدة، حيث تكونت لديهم خبرات مؤلمة عنها، ولم تمنع بساطة المعانى والأساليب من النفاذ إلى الجوهر الفلسفى الذى تحتويه كلماتهم بمنتهى العفوية. فقد عكست تعبيراتهم الأدبية ما يعانون منه من قلق وشعور بعدم الأمن والأمان داخل «دولة إسرائيل»، وأنهم مصابون بكل معانى التشاؤم من المستقبل فى ظل الحروب والصراعات فالأعصاب متوترة. والأنفس مفجوعة، والحياة مليئة بالآلام والأحزان.

ومن الملاحظ أن الأطفال الإسرائيليين لم يتطرقوا إلى الحديث عن أسباب النزاع العربى الإسرائيلى، وحاول البعض التبسيط والتهوين من جوهر الصراع، واعتباره مجرد سوء تفاهم بين الشعبين، وادعى البعض جهلهم لأسباب هذا الصراع من خلال طرح التساؤلات عن أسباب نشوب الحروب وإراقة الدماء.

وعبرت كتابات الأطفال عن المكانة الهامة التى يحتلها موضع السلام فى فكرهم ووجدانهم، ولكن اتضح من قراءة الديوان وتحليله إن رؤية الأطفال للسلام رؤية أحادية الجانب، وأن السلام الذى يريدونه لا يقوم على الشمولية، فلم تتعرض أى قصيدة إلى الإشارة من قريب أو بعيدة إلى السلام مقابل الأرض، ولا السلام الشامل العادل الذى يعترف بحقوق الشعب الفلسطينى، وإقامة دولة مستقلة، بل تحدثوا عن السلام على الطريقة الإسرائيلية التى تنشد السلام مقابل السلام.

وكان المحور الرابع والأخير فى هذه الدراسة تصور الأطفال للعلاقة بين اليهود والعرب فى ظل السلام، فتحدثوا عن الصداقة بين اليهود والعرب، ولكنهم تحدثوا أيضا عن أملهم فى فتح حدود البلاد العربية أمام اليهود، ونظروا إلى السلام على أنه البوابة الرئيسية التى يستطيعون أن يمروا منها إلى قلب العالم الذى يرفض التعامل مع الإسرائيليين فى ظل ظروف الصراع العربى الإسرائيلى، بل ويلفظ هذا الجسم الغريب القائم على الباطل.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الأمر يدق ناقوسا يحذر البلاد العربية حتى تتوخى الحذر والحيطة فى علاقتها مع الإسرائيليين، لو تم السلام بالفعل، فلا تفتح الأبواب على مصاريعها أمام الإسرائيليين لدخول البلاد عن طريق الحدود المفتوحة، حتى لا يتمكنوا من التوغل والسيطرة والتحكم فى مصائر الشعوب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتحى أبو رفيعة

عودة المصرى التائه ودوامة الأسئلة اللانهائية

فى عـــام ١٩٤٥ سطع نجم الروائى الفنلندى **ميكا والتارى** حينما نشر رواية «**سنوحى المصرى**» التى ترجمت بعد ذلك إلى عدة لغات وأنتجتها هوليود فى صدر أفلامها التاريخية الذائعة الصيت. وكان **سنوحى المصرى** طبيبا لفرعون مصر، وبرع فى مهنته فعمت شهرته الآفاق. وتحكى الرواية قصة **سنوحى** الطبيب والعاشق والسياسى بكل ما تحمله هذه القصة من مشاعر إنسانية ومكائد ومغامرات تنقل خلالها فى أرجاء مصر والشام وبابل إلى أن غضب عليه حور محب فرعون مصر فأقصاه عن البلاد. وفى «اهبطوا مصر» لمحمد عبدالسلام العمرى يبعث سنوحى المصرى حيا فى صورة المعمارى عمرو الشرنوبى الذى يضطر أمام إلحاح خطيبته إلى السفر إلى أحد بلدان النفط فى أواخر السبعينيات. وهناك يفاجأ بعالم أفقدته طفرة الثراء السريع صوابه وخلقت له نظاماً قيمياً غريباً، مجزرة من لهاث دائم، وسباق وقتال من جميع الأطراف، كأن الجميع يعرفون أنهم يقفون على ثروة لا يملكونها، يستنزفونها بأقصى سرعة وبكل طريقة. ورغم النجاح السريع الذى يحققه المعمارى فى ذلك المجتمع الناشئ (معمارى فى بلد يبنى من جديد هو الجوكر الحقيقى، وباقى الوظائف بجواره تساعده، أساتذة وأطباء ومهندسون من تخصصات مختلفة، وغير هذه الوظائف كثير، الكل ينشد رضاء المعمارى الناجح)، رغم ذلك فإنه يصطدم بواقع من الغش والزيف والمكائد فيقرر العودة إلى بلده، لكن كيف يتأتى ذلك فى بلد يصادر فيه «الكفيل» جواز السفر عند الوصول؟ ويخوض المعمارى مغامرة رهيبة للفكاك من قبضة الكفيل الذى يمكنه، إن شاء، أن يزج به فى السجن بسبب أو هى ادعاء.

تبدأ رحلة المعمارى المصرى بالهبوط فى مطار «جارثيا»، وهو اسم لاصحة فيه إلا للحرف الأول وهو

حرف «ج». وربما يكون المؤلف قد اضطر إلى إخفاء اسم «جدة» وراء «جارثيا» و«مكة» وراء «رون»، لكن ذلك لم يؤثر مطلقا على التصور الذهنى للقارئ لما يمكن أن يكون عليه البلد الذى دارت فيه أحداث الرواية.

فى مطار المدينة التى تخنق رطوبتها الأنفاس، يطلب المعمارى جواز سفره من ضابط الجوازات بعد أن مهره بختم الوصول فيجيبه قائلا: «تستلمه من عمك». وسيظهر أن هذا العم هو الكفيل الذى يضع جوازات الموظفين الأجانب فى خزانة حديدية ويتحكم فى مصائرهم وحركتهم ورغبتهم فى الاستمرار فى العمل من عدمه.

عمرو الشرنوبى معمارى قدير، وقد ترك بلده غصبا أمام إلحاح خطيبته. فى يوم وصوله كان عليه، بحكم عادة أهل البلد، أن يؤدى الشعائر. فى داخل الحرم «انتابه إحساس غامض بالرضا. شغف قلبه هذا التناسق المدهش والنسب الإنسانية التى تخيلها وصممها ونفذها المعمارى المصرى مصطفى باشا فهمى. وفرح فرحا داخليا خاصا عندما انتابته فكرة مباغتتهم بهذه المعلومات. قال بافتخار: إن الذى صمم هذه التوسعات مصرى اسمه.. وقبل أن يكمل رد الشريف (الكفيل): وإيش يعنى، إذا لم تكن الفلوس حقنا، يقدر ينفذها فى مصر؟ فى نطقه مصر وضع ضمة على الصاد، فرك الإبهام والسبابة ليده اليسرى، أردف: الفلوس. ياخو، الفلوس هى الفلوس «وسيبين لنا عمرو الشرنوبى فى اهبطوا مصر» ما الذى فعلته «الفلوس» بالقوم، من أهل البلد الصحراويين ومن المغتربين من مصر والسودان والهند وغيرهم. إن طفرة الثروة النفطية التى تفجرت فى أعقاب حرب ١٩٧٣ واكبتها طفرة اجتماعية ولدت أنماطا جديدة وغريبة من السلوك والأخلاقيات. وفى «اهبطوا مصر» صورة بانورامية دقيقة وواضحة المعالم لهذه الأنماط وتجسيد حى لتجربة عاشها الملايين ولايزالون يعيشونها.

تشكل تجربة المعمارى عمرو الشرنوبى الخط الرئيسى للرواية من بدايتها إلى نهايتها، منذ أن غادرت طائرته مطار القاهرة قاصداً «جارثيا» إلى أن حطت به فى مطار القاهرة مرة أخرى بعد شهور من العمل والعذاب والمتعة والقلق أمضاها فى «جارثيا». وشخصية عمرو الشرنوبى شخصية مركبة متعددة الأبعاد. وسوف يجد فيه القارئ لا مجرد مهندس معمارى بارع ما أن حط فى موقع العمل حتى أشعله حماسة ونشاطا وكشف على الفور ما يتميز به من قدرة على التنظيم والإنجاز، لكنه سيكشف أيضا عن شخصية مرهفة تحب الأدب والموسيقى والفن، وهى أيضا شخصية واعية مهمومة بواقع الأحداث حولها، فى مقر العمل الجديد، وفى الوطن البعيد الذى لا تغيب عنه ذكراه لحظة، وهو دائم المقارنة بين ما يجرى فى عالمه الجديد والعالم الذى أتى منه.

«كيف جذبت الصحراء إليها كل هذه الأعداد التى تتحرك فى الشوارع؟ فى ذهن كل واحد منهم الاف التصورات عن الآخر، أقلها أنه غريم قادم ليخطف رزقه. لا يلقى أحدهم التحية على الآخر، يحدقون فى عيون بعضهم البعض لثانية، ثم يشيحون باحثين عن عيون أخرى، تبدو المدن خادعة، جعلتك تعمل ثمانى عشرة ساعة فى اليوم، تأتيك الدولارات بلا عدد، تظن أنك ملكت العالم وأنت لم تزل عبدا لدولار واحد، مدن تقام فوق بحيرات، كلما حفروا وجدوا بترولاً».

ورغم أنه يعترف بأن له شخصية تصادمية مثيرة للمشاكل يحملها بين

طياته وجوانحه أينما ذهب، ستكشف الأحداث أن له شخصية عاطفية رقيقة المشاعر. وسرعان ما سيورطه هذا الجانب من شخصيته فى مشاكل معقدة لن يستطيع لها حلا. فالمعمارى الصارم والناجح استطاع على الفور أن يجذب إليه مشاعر آمال، إبنة «الكفيل» من زوجة باكستانية ضمن زوجاته الأربع، أما الأخريات فهن فيلبينية وجنوب أفريقية ومصرية. وآمال تتعلم الطب فى لاهور. انتابته الدهشة فى البداية لإصرارهم على دعوته إلى قصرهم الخيالى. «ماذا يريدون بالضبط؟ ماذا يدور فى ذهنهم؟ فقد عرف من القراءة وبالسمع كثيرا عن هؤلاء الناس. إن اختراق خصوصياتهم دونه قطع الرقاب، وقد يعيش المرء فى هذه البلاد سنين عديدة دون أن يتمكن من أن يرى عينى أنثى. فلماذا يقدمون له كل هذا». وكما افتقدت المعشوقة «نفر» **سنوحى المصرى** صوابه، كان تعليق المعمارى على آمال فور رؤيتها لأول مرة: قطعة من الجنة والأنوثة، جمال غجرى فاجر، خليط من بداوة فطرية، وأصول مغولية أو بربرية أو غجرية، تسبقها ثقتها وعطرها واعتزازها، بدت للوهلة الأولى متحدية لآلهة الجمال الفراعنة والإغريق، وضعته أمام مفاضلة لا مفر منها، هدفت إلى الضربة القاضية من أول نظرة. وكان المعمارى محقا فى تشخيصه. فبعد هذا اللقاء «العائلى» الأول كانت لهما لقاءات عارمة «أعطته بلا حدود، بعمرها الماضى وعمرها القادم، لم تبخل ولم تتردد، جاءته بأكثر مما أراد، أشعلته برغبة حريق صحراوى كامن، قضى على ملل أيامها وجدد خلاياها.. أكدت أنهما سيلتقيان كثيرا، قررت أن توجه دفة اختياراته، وأن تستحوذ عليه وأنه سيصبح وطنيا من أهل هذه البلاد، سينسى فى يوم ما أنه مصرى وأن له عائلة وحبا ووطنا. وفى غمرة الانغماس فى العمل والوجد المشبوب بآمال يتذكر خطيبته ليلى. ويتساءل: «ماهو الخطأ فى هذه العلاقة التى لم تشغل فكره، لم تستوعبه كاملا، ولم تنسه - كما تخيلت آمال - أهله ووطنه، ولم تنسه ليلى». ويقرر السفر إلى القاهرة. وهناك يكتشف مصدوما، أن ليلى تعرف كل شىء عن حياته فى مقره الجديد، أخبار مفصلة ورسائل مزورة بخط يده، مؤامرة حقيقية هدفها هدم ذلك الحلم المرتقب بينهما. قالت له ليلى ثائرة: «إن لدى من المعلومات ما يجعلك تنسى وطنك وليس ليلى فقط.. بهت عمرو. لم يحر جوابا، ماذا تقصد؟ وما الذى أوصل إليها أخباره؟ من الذى أعطاها كل هذه المعلومات لكى تتكلم هكذا بحرقة، وقهر، وصوت عال لم يتعوده منها مطلقا؟ قالت هل تظن إننى سأفرش لك الأرض سجادا باكستانيا؟ هل سأقف عاجزة وأبكى على أطلالك؟ لقد كسرت بفعلتك هذه أجمل فرحة فى حياتى. وكان هذا بالفعل فصل الختام فى قصة حب عمرو وليلى التى استعاد كثيرا من جوانبها بطريقة الفلاش باك. وكم كان حبا مشبوبا عارما بين ذلك المعمارى وليلى (الطبيبة أيضا مثل آمال). وذات يوم حاول الوصول إليها بعد أن قررت الاختفاء من حياته وسافرت إلى الإسكندرية ثم إلى مكان غير معلوم. وكما فعل **سنوحى المصرى** وهو يجوب الديار بحثا عن حبيبته ميريت، قرر عمرو ذات يوم أن يفتش عن ليلى فى كل شطآن الإسكندرية بدءا من المعمورة حيث الأنفوشى. حاول كثيرا أن يعيد الود المفقود دون جدوى. آخر ما سمعه منها أنها قالت: لماذا تختار أن تفعل كل شىء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بطريقة صعبة؟ ذهب إلى البلدة لزيارة قبر أبيه وقراءة الفاتحة على روح أخته. وأدركته فى القاهرة قبل سفره بأيام انتفاضة ١٨ و١٩ يناير التى قدم العمرى عنها تقرير شاهد عيان بالغ التعبير والعمق.

«صياح يوم السفر.. كانت القاهرة صامتة وحزينة، وغاضبة ومحترقة، والآثار الباقية من العنف وثورة الخبز والانتفاضة باقية وواضحة». وفى «جارثيا» فقدوا الأمل فى عودته واستعانوا بمهندس آخر. وحينما عاد واجه مشاكل حقيقية زاد من حدتها رغبة الجميع فى تهميشه، الأمر الذى لم يكن يقبله هو بأى حال. وحينما عرض أمر العودة النهائية على الكفيل نهره بأسلوب جاف. وكان عليه أن يخطط للعودة سرا، وهو ما حدث بعد مغامرة مشبعة بالخوف والترقب، إلى أن حطت به الطائرة على أرض الوطن. وهو فى عودته إلى وطنه خالى الوفاض بعد أن خسر تقريبا كل شىء، محبوبته آمال وخطيبته ليلى ووظيفته، إنما يذكرنا أيضا بـ «سنوحى» الذى انتهى إلى المصير نفسه وقال فى آخر رواية «سنوحى المصرى» إنه رغم ما حققه من شهرة ونجاح فقد كانت اللعنة وراءه أينما حل.

يقول **رولان بارت** إن العمل الأدبى الجيد هو الذى يمتلك من أسباب القوة ما يجعله يطرح على العالم أسئلة تقوض المعانى الثابتة التى تتسربل بها الأيديولوجيات والمعتقدات والمنطق العام، حتى وأن لم تكن هناك إجابات على هذه الأسئلة. وفى «اهبطوا مصر» يجذب العمرى القارئ إلى دوامة الأسئلة اللانهائية التى غرق فيها بطل الرواية عن نفسه وعن ليلى وآمال وعن كل ما يجرى حوله: «بضائع بلا جمارك، أرصدة تذهب إلى بنوك أجنبية غير راغبين فى فوائدها، لأنها ربا حسب الشرع، فيتركون أرباح أموالهم لليهود. «هناك أيضا دوامة الأسئلة الأنثروبولوجية عن حياة وتقاليد ذلك المجتمع الذى أصبح يموج بجنسيات متعددة وتعيش حبيسة أسر عادات وتقاليد معينة يفرضها واقع البلد، بما يخلفه ذلك من متناقضات وعلل اجتماعية. تراكم الثروة وإشباع الاحتياجات والرغبات»: تعددت الزيجات وملك كل رجل أربعة نساء وجمعا غفيرا من الجوارى والخادمات الفلبينيات فى أغلبهن. «الاحتكاك الثقافى والحضارى بين جنسيات مختلفة»: المهندس الهندى الذى يكاد يمشى بجوار الحائط تجنبا لأى احتكاك يفقده وظيفته، لكنه لا يستأسد إلا على عم حامد السودانى الذى لا يحمل إقامة شرعية فيثقل كاهله بالطلبات، لكن هذا الرجل الطيب يثور فى وجه الهندى معلنا أن «الإقامة على الجزمة» وأنه أكرم له أن يعود إلى بلده. يشكو العم حامد إلى عمرو قائلا: «أنا ما أسوى أكل لهندى يازول!» العم حامد وجده عمرو ذات يوم منخرطا فى البكاء يعد أسماء بناته على أصابعه، ينطق بأسمائهن: بثينة، أم الخير، أم كلثوم. قال العم حامد: «أتذكر أسماء بناتى، أخاف نسيانهن، اشتقت لهن والله يازول». ويبكى من جديد. عمرو الشرنوبى يشد القارئ إلى مجتمع يموج بكل المحرمات الممنوعة التى يروّج لها سرا.

«اهبطوا مصر» هى فى الصميم عمل يعنى بالثقافة الأنثروبولوجية التى تعبر عن مجموع الأنماط السلوكية والقيمية لمجتمع ما والتصادم الذى يمكن أن ينجم عن اختلاف هذه الأنماط والقيم من مجتمع إلى آخر. وقد عاش بطل «اهبطوا مصر» هذا التصادم وعبر عنه بكل أبعاده. وكانت قضيته دائما هى هويته والدفاع عنها مهما كانت فداحة الثمن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبدالله خيرت

ومضات من القديم والجديد*

على مدى ثلاثين سنة، هى عمر علاقة الصداقة الحميمة التى ربطتنى بالشاعر الرقيق محمد ابراهيم أبو سنة، والتى لم تشبها شائبة واحدة. أكاد أجزم أننى أعرفه اكثر من غيرى،وأعرف بالتحديد ما كان يشغله فى تلك الأيام وإلى الآن، إنه رجل لا يرى حوله إلا إبداع الشعر؛ يبدعه كاتبا بلغته الصافية الأنيقة الشفافة التى أصبحت مرتبطة باسمه، ويبدعه قارئا حين يختار أعذب ما ترنم به الشعراء العرب ويخص به أصدقاءه ويفتح لهم - حتى للمتخصصين منهم - آفاقًا مجهولة من المتعة الفنية.

وأعترف الآن أن أباسنة كان وراء عشقى للشعر العربى، فقد جذبنى إلى حديقته اليانعة، وصرفنى - وهو لا يدرى - عن القصة التى كانت شغلى الشاغل فى أيام الشباب.. كنا - حين عرفته - ندرس الأدب العربى فى كلية اللغة العربية التى غيَّر الدكتور محمد البهى اسمها إلى كلية «الدراسات العربية»، فكلفنا ذلك التغيير عامًا كاملاً أضعناه سُدى. وكان علينا أن ندرس الأدب فى هذا العام بطريقة جديدة كما قيل، وقام بهذه المهمة أساتذة من دار العلوم، وباستثناء الدكتور محمد غنيمى هلال رحمه الله، لم يضف لنا هؤلاء الأساتذة جديدًا إلى ما نعرفه، ولم يرشدونا إلى شىءغاب عن أساتذة كلية اللغة، ولن أبرهن لك على صدق ما أقول؛ فأمامك فى الساحةالأدبيةأسماء معروفة لا

* ومضات من القديم والجديد - محمد إبراهيم أبو سنة - دار الشروق ١٩٩٨.

تستطيع أن تقول من منهم درس فى دار العلوم، ومن درس فى كلية اللغة،فكلهم أزهريون،حتى من دخل منهم دار العلوم من باب الثانوية العامة الواسع.

وحتى تتم التوأمة بين الكليتين وتزول العداوة الوهمية بينهما، تلك العداوة التى أحدثت فى الشعر العربى بابًا جديدًا هو هجاء ابناء كل كلية لأبناء الأخرى، وقد تحول هذا الشعر الآن إلى تراث شعبى لايعرف قائلة.. أوعز الدكتور البهى إلى بعض الطلاب النشطين أن يتبادلوا إقامة ندوات الشعر، فكان نذهب إلى دار العلوم مرة، وفى الأسبوع التالى يأتون إلينا - الشعراء منهم بالطبع - ومعهم أساتذتهم الذين كانوا يستمعون إلى صخب الشعراء من الطلاب ثم يلوكون عبارات مثل: «الأبواب النفسية» «الدفقة الشعورية» وغير ذلك من كلام أجوف لم ينطل علينا، وإن أدهش فى البداية بعض الطلاب المساكين، كما لم يصدقواهم نقد أساتذتنا. وأعتقد أن آخر العهد بهذه الندوات المصنوعة كان اليوم الذى وقف فيه أحد اساتذتنا بعد أن استمع الشعر فقال:

«والله لا أدرى ماذا أقول.. كلهم مجيد.. وكلهم شاعر.. ولا أقول إلا كما قالت فاطمةبنت الخُرشب الإنمارية (ولك أن تتصور كيف ضجت القاعة بالضحك، مع أن الواقعة صحيحة، ولكن الأستاذ لم يتذكر القاعدة التى علمها لنا وهى أن لكل مقام مقالا) هم كالحلقة المفرغة لا يدرى أين طرفاها»

ومن نافلة القول إن أبا سنة لم يكن يُدعى إلى هذه الندوات رغم أنه كان ينشر قصائده بشكل دائم فى مجلة «الآداب» الشهيرة، ورغم أن الناشر الموهوب سهيل إدريس أصدر له ديوانه الأول «قلبى وغازلة الثوب الأزرق»

هكذا تبخرت أحلام الدكتور البهى.. وضاع علينا العام هباء، ولكننا كنا نسخر من كل هذا، ونرى الطريق أمامنا واضحة وننتظر الغد الذى لابد أن يأتينا بما نحب.

كان أبو سنة - فى تلك الأيام الجميلة - يسكن فى القلعة وكنت أقيم فى الحلمية الجديدة، وكنا نقطع شارع الغورية الضيق، متمحلين الغبار والزحام ولجاجة البائعين والمشترين، ولم يكن أبو سنة يُلقى بالاً لكل هذا؛ فهو سابح فى عالمه يهمس وكأنما يحدث نفسه بأبيات أبى فراس الحمدانى التى يستعطف بها ابن عمه سيف الدولة ليفكه من أسر الروم، وهى أبيات أعذب وأكثر صدقا من قصيدته الشهيرة المباشرة «أراك عصى الدمع» أو يترنم بأبيات للمتنبى تناسب الحالة اتى نكون عليها فى تلك الساعة، فكان هذا يدهشنى ويجعلنى أعود على نفسى باللائمة؛ فكيف لم أنتبه لهذا الشعر من قبل؟

هل أخذتنى هذه الذكريات الحية بعيدًا عن كتاب أبى سنة الجديد؟ لا أظن ذلك؛ فحين أخلو إلى نفسى مع شعر من مختاراته أحس أنه ما يزال ذلك الشاب المتحمس الذى عرفته منذ ثلاثين عامًا، وأنه يقوم بالعمل نفسه الذي أحبه ووهب له حياته؛ فعليه أن يفتش عن كنوز التراث ويقدمها ليس للقراء والمستمعين من أمثالنا، وإنما كذلك للشعراء الذين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لن يستقيم شعرهم إلا بالاتصال بهذا التراث كما يفعل هو.

ولا تسمح الأيام الآن أن نلتقى كثيرًا، ولكنى حين نلتقى على فترات متباعدة اجده مايزال يفتش عن هذا الشعر الذى يبهج النفس ويتلوه علىّ بحماس وكأنه هو مبدعه، وقد أصابتنى عداوه؛ فبين وقت وآخر أحس أن علىّ واجبا يلزمنى بإذاعة هذا الشعر العذب بين الناس، ولكن ليس كل الناس بالطبع. وها أنا أختار **عبدالمنعم تليمه أو عبداللطيف عبدالحليم أو عبدالحكيم راضى أو حسن طلب** أو **أبو سنة** لأعيد على أحدهم ما قرأت من بديع الشعر.. وأرى الواحد منهم يتمايل ويهتز اهتزاز المتصوفين حين يسمع مثلا:

وما ريحُ قاع من خُزامى وحولها

شذا أرج من طيب النبت عازب

بأطيب من «مىً» إذا ما تقلبت

من اللى وسنى، جانبا بعد جانب

هكذا فعل أبو سنة فى كتابه الجديد، وبدأ بالمحدثين - مخالفا القاعدة التى عرفناها - من أمثال **إبراهيم ناجى والهمشرى وحسب الشيخ جعفر** وغيرهم.. ثم يعود إلى اختيار بعض ماأبدعه كثير من الشعراء العرب من شعر يتوارى خلف أغراض الفخر والمدح والهجاء، ويحتاج العثور عليه إلى صبر طويل وفهم عميق لطبيعة الشعر العربى،لأنه شعر إنسانى لا يأتى فى القصيدة الطويلة غرضًا قائما بذاته وإنما يتناثر خلالها، وهو فى الحقيقة الشعر الجدير بالقراءة لأنه لاتقف خلفه، رغبة أو رهبة، ولا يقوله الشاعر وعينه على عطية الوالى أوالخليفة، وإنما يغنى لنفسه.. وهكذا تلتمع اللآلىء الحقيقية فى هذا الشعر الذى قد لايكون معروفًا، بل قد يكون قائلة مجهولا.. مثل هذا الأعرابى العاشق الذى يقول:

أدمت أناملها عضًا على البين

لما انثنت فرأتنى دامع العين

وودعتنّى إيماءً وما نطقت

إلا بسبابة منها وعينين

ومن أعذب اختيارات أبى سنة تلك المقدمات الغزلية التى كان البحترى يبدأ بها قصائده، فهى حتى لو كانت قصيرة قصائده كاملة بالغة العذوبة مثل قوله:

يا مغانى الأحباب صرت رسوما

وغدا الدهر فيك عندى ملوما

رحل الظاعنون عنك وأبقوا

فى حواشى الأحشاء حزنا مقيما

أين تلك الظباء أصبحن فى الحسن بدورًا، وفى البعاد نجوما؟

قد وجدن السلُوَّ بردا سلاما

إذ وجدن الهوى عذابا أليما

لكننى كنت أتمنى مادام أبو سنة قد اختار شعرًا للبحترى أن يسعد قراء هذا الكتاب بتلك المقدمة الغزلية التى لا مثيل لجمالها والتى يقول في أولها:

إنما الغى أن يكون رشيدا

فانقصا فى ملامه أو فزيدا

ولا أزيد صديقى علما بأن شاعرنا الكبير أحمد شوقى قد عثر على هذه المقدمة وتأثر بها تأثرا واضحا فى قصيدته الدالية أيضا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التى شدت بها أم كلثوم - ولم تعد تذاع للأسف - وأولها:

بأبى وروحى الناعمات الغيدا

الباسمات عن اليتيم نضيدا

الرانيات بكل أحور فاتر

يذر الخلىّ من القلوب عميدا

الغريب أن أحمد شوقى لايجد حرجًا فى أن يأخذ المعنى كاملاً من البيت الأخير الذى يقول فيه البحترى:

ذات حسن لو استزادت من الحسن إليه لما أصابت مزيدًا. فيقول شوقى:

حوت الجمال، فلو ذهبت تزيدها

فى الوهم حسنا ما استطعت مزيدا

ولا بد أن أشير أخيرًا إلى الإبداع الذى يوازى إبداع الشاعر **محمد أبو سنة**، وهو إخراج الكتاب بهذه الصورة الجميلة، وخلوه من الأخطاء التى تفسد القراءة.. وبدون قطع للسياق أذكر أن أستاذنا **محمد المعلم** رحمه الله، كان يقف من الشعر موقفًا فاترًا بوصفه ناشرًا وليس قارئًا - فقد كان عميق الثقافة - وحين اقترحت عليه - وكنت أعمل معه فى دار القلم - نشر ديوان محمد **الفيتورى** «أذكرينى يا أفريقيا» عام ١٩٦٣ أو نحو ذلك، بعد أن حقق ديوانه الأول «أغانى أفريقيا» رواجًا كبيرًا، قال لى: يا ابنى.. هو فيه حد بيقرا شعر؟ قلت: ولكنه **الفيتورى**.. وهكذا اقتنع بنشر الديوان. وعرفت أنه لم ينشره إرضاء لى، ولكن لأنه وجد أنه يستحق أن يقرأه الناس.. وهكذا فكلما نشرت دار الشروق ديوانا لشاعر أو كتابا عن الشعر أيقنت أن هذا الديوان أو ذلك الكتاب جدير بأن ينشر، والفضل فى ذلك الآن للناشر الموهوب **إبراهيم المعلم** الذى ورث ذكاء أبيه وبعد نظره.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتحى عبد الله

بأكاذيب سوداء كثيرة

إن مشروعية قصيدة النثر فى مصر ليست فى حاجة إلى اعتراف كهنة، وشيوخ الحداثة أو المتلاعبين بها من الأكاديميين ومدرسى الأدب بالجامعة المصرية، فهى بالأساس ضد هذه القناعات والتوجهات المدرسية التى تكرس لكل ماهو قائم بالفعل، لخدمة أغراض ومصالح لاتمت للثقافى بصلة، ولا للشعرى منه بوجه خاص سوى الاستهلاك والبحث عن أدوار اجتماعية لاتمثل أية قيمة، وقد حدث هذا مع نقاد يمثلون أهم هذه التيارات.

قصيدة النثر ليست فى حاجة إلى اعتراف الممثلين الرسميين لها فى البلدان العربية، فهم تارة

يخرجون مصر من دائرة الشعر على أنها بلد الرواية والسرد، وتارة يتهمون النصوص المصرية بتقليد شعرية الشام ، وهم فى كل ذلك يعكسون أزماتهم وإشكالياتهم فى كتابة النصوص، فما الذى يدفع شاعراً مثل «عباس بيضون» لا تشكل تجربته قيمة كبيرة فى سياق النص العربى إلى اتهام الشعرية المصرية ممثلة فى قصيدة النثر الجديدة، بأنها غير لامعة، ومعظم نصوصه مصنوعة ومنطفئة وأقرب إلى الكتابة المنطقية، وكذلك الشاعر « محمد على شمس الدين» وهو فى أحسن حالاته وتجلياته شاعر متوسط الموهبة ومقلد لآليات الكتابة المصرية، خاصة الشاعر الكبير «أحمد عبد المعطى حجازى» فقد قال: «إن معظم الشعر المصرى سرد وحكايات، وإن المعضلة لاتتعلق بالكتابة وإنما تتعلق باللغة»، وكأن

اللغة مجرد أصوات تحتفظ بتعاليها دائما، وكأن الاستخدام ليس له سمة شخصية. إن الاستخدام اللغوى يختلف باختلاف الجماعات العربية المتعددة وهناك أكثر، من لغة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، وعلى حراس هذه اللغة من الدهاقنة والديناصورات أن يحافظوا على هذا الكنز، أما نحن فلا قداسة ولاكنز، فهى مجرد لغة للاستخدام بكل ماتحمله من دلالات تاريخية وأسطورية أو يومية معاشة، أما اتهام الشاعر «**يوسف بزى**» لقصيدة النثر فى مصر بأنها متأثرة بالشعر المترجم فهو اتهام له وجهان: وجه يبحث عن خصوصية النص المصرى، ورغم أحقية هذا البحث إلا أننا نعيش فى لحظة سيولة ثقافية على جميع المستويات بدءاً من المعيش واليومى فى الملبس والمأكل وطريقة الحياة وانتهاء بإنتاج الأشكال الرمزية، وإذا كان هذا الاتهام صحيحاً أفلا ينطبق على جميع النماذج العربية فى المشرق والمغرب؟! ألم يقع «**أدونيس**» فى استنساخ تجربة الشعر الفرنسى، خاصة لدى «**سان جون بيرس**» ؟! ألم يسط «**عباس بيضون**» على اليات الشاعر الفرنسى الكبير «**رينيه شار**» و «**ريتسوس**» ؟! ألم يتأثر شعراء المفارقة اليومية والتفاصيل البسيطة فى لبنان جميعهم بتجارب «**جاك بريفير**» ؟!

إن خصوصية قصيدة النثر فى مصر، ربما تشكل مأزقاً حقيقياً لكل التجارب المستنسخة والمستعارة من لغات أخرى. فقصيدة النثر كشكل كتابى انتشر فى الثقافة العربية لا ترجع أهميته إلى أنه أكثر الأشكال جدة وحداثة فحسب وإنما لكونه الشكل الأنسب لتلك اللحظة ومابها من تشظٍ اجتماعى وثقافى، وأكاد أجزم أن نصوص هذه التجربة فى عالمنا العربى بعيداً عن الإقليميات الضيقة ومعارك المصالح التى لاتنتهى، لاتقل أهمية عن معظم ما تنتجه الثقافات الأخرى، شرط أن يتم تصفية بعض التجارب قليلة الأهمية بعيداً عن مراكز أصحابها ونفوذهم فى آلية إنتاج الثقافة العربية، وبعيداً كذلك عن لعبة الصناعة التى تمارسها بعض المؤسسات لشعراء قليلى الموهبة، وإنما الاحتكام لنصوص الشعراء الجادين والذين قدموا إنجازاً شعرياً يمثل هذا المتن، مثل **سركون بولص وصلاح فائق ووديع سعادة وزكريا محمد ووليد خازندار وأمجد ناصر وعبد العزيز جاسم وأحمد طه ومحمود قرنى ومحمد متولى وأحمد يمانى ونجوم الغانم وسيف الرحبى** وآخرين.

وفى هذا الإطار يمكن قراءة بعض تجليات هذا السياق فى ديوان «بأكاذيب سوداء كثيرة» للشاعر «**عزمى عبد الوهاب**». وتجربة هذا الديوان تعكس مدى استجابة الشاعر لتطور مفهوم الشعر إذ أنه لا يقدم تجربة شخصية خالصة بالمعنى المتعارف عليه لمفهوم الشخصانية، وإنما يقدم ذاتاً على قدر كبير من التجاوز لهمومها الشخصية ، ويعيد إلى الأذهان مرة أخرى علاقة ماهو إبداعى بما هو سياسى وإن كانت الطريقة هنا مختلفة، فالسياسى لم يأت هنا ليبرر التزام الشاعر تجاه وطنه أو طبقته أو تجاه قضاياه المصيرية، وإنما جاء للتهكم منه والسخرية المريرة من غيابه، ويسيطر نموذجان من الأداء الشعرى على الديوان: الأول قائم على المفارقة والتكثيف والضربة الشعرية السريعة، والتى تستدعى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لغة بسيطة وشفافة، والنص كله يشكل وحدة لغوية، لا يمكن حذف أحد أجزائه دون أن تختل الدلالة؛ ومن هنا فالشعرية تكمن فى البناء أو كيفية تراكم الدلالة، وهذه الشعرية تشكل أغلب نصوص قصيدة النثر فى الكتابة العربية، وربما تكون أكثر استجابة لطبيعة المجتمعات العربية الراهنة ذات الاستهلاك السريع، وربما تكون الشكل المناسب للشعر فى صراعه مع الفنون الأخرى، أو أكثر مناسبة للوسائط الجديدة، ومايترتب على ذلك من خلق لغة جديدة أكثر اقتراباً من الدلالة المباشرة، وتمثل هذه الطريقة أكثر من نصف ديوان «بأكاذيب سوداء كثيرة» إلا أن هناك بعض الملاحظات على استخدام الشاعر لهذه الطريقة:

أولا: المزاوجة فى الاستخدام بين طرائق اللغة المستقرة فى قصيدة التفعيلة واللغة الجديدة، ومايستتبع ذلك من خلل فى التركيب وبالتالى خلل فى الدلالة، ودائماً مايكون هذا الخطأ فى مقطوعة داخل النص أو فى بدايته على الأرجح مثل قصيدة «زهور»:

«عندما تستطيع اقتحام
البيوت
دون أن تقف بحلقك
نافذة
أو باب
فأنت قادر
على اصطناع بهجة
بلاستيكية ص ٦٥

فالدلالة التى يريد أن يوصلها الشاعر قد فسدت نتيجة للاستعارة المستحيلة «دون أن تقف بحلقك نافذة أوباب» والذى ورط الشاعر فى هذا الاستخدام الاستعارى رغبته فى الاستفادة من الموروث الشعبى.

ثانيا: إن هذه المفارقة حالة عقلية بالأساس وباب ضيق للشعر، وبها كثير من المخاطر التى تهدد النص الشعرى كسيادة التصور بدلاً من الخيال، إلا أنها تتجلى فى ثلاث صور: الأولى مفارقة لغوية، لفظية بالأساس، والثانية عقلية. فقط والثالثة قائمة على مفارقات الحياة إلا أنها نادرة وقليلة وهى الصانع الأساسى للحالة الشعرية.

ومن المفارقات العقلية فقط قصيدة «ولادة»:

الذى
شدك من قفاك
وعلمك كيف تمشى
وكيف تصنع ملعقة بحجم
فمك
لم يعلمك
كيف تتقى الموت
بطلقة غادرة ص ٦٨

أما المفارقة اللغوية فهى فى قصيدة «سميرة»

القرية الغبية
كيف تنام هانئة
والأرملة الصغيرة
تتقلب فوق جمرة الليل
بمفردها
ولا يطرق بابها أحد
سيعذبهم الله جميعاً
جزاء جسدها الذى تهشم
بفعل البطالة
والبحث عن غرفة للإيجار
ص ٨٣

فالمفارقة اللغوية هنا بين المفرد والجمع، إلا أنه استطاع أن يملأها بتجربة حياتية عن طريق التفاصيل الخاصة والتجسيد والتعيين لكل مفردات التجربة بدءاً باسم الشخصية «سميرة» وحالتها،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وانتهاء ببناء النص وكيفية بنائه، أما ماهو شخصى وذاتى ويلعب دور المركز فى إنتاج الدلالة، فإن نصوصه أكثر شعرية حيث يتخلص الشاعر من اللغة القديمة ومن المجاز القديم ليقترح لغة عضوية، ومجازاً جديداً قائماً على المشهدية وترتيب العناصر، وكأنك أمام كناية كبرى تستغرق النص كله، مثل قصيدة «كائنات فى البوم شخصى: مسافة»

«رايته

ينسل من غابة الخراف

المتفحمة

تبعثه

خطوة واحدة وأمانيه

فأقبض على كتفه اليمنى

كى أفاجئ وجهه

بالحنين الذى ساعدت

أعرفه ص ٨٧

أما قصيدة «البوم» فهى رصد خارجى لمحتويات الألبوم دون الكشف عما هو شعرى فى هذا التجاور:

«انظر

ان وجه أخيك

الذى نسيته وكالات الأنباء

فى حربه الخليج الثانية

لايعرف أنك تسكن

المحارة المجاورة

لحزنه العادى ص ٨٩

أما الآلية الثانية فى الكتابة فإنها تعتمد مركزية التجربة فى الدلالة والتخلص من المفارقات والثنائيات والحدة اللغوية، حيث يصبح التركيب أكثر سهولة وأكثر دلالة وأكثر اقترابا من الشعرية الجديدة، ويمثل هذا فى الديوان «القسم الأول» ومنه قصيدة «ريم تكبر غداً»

تبدأ القصيدة برومانسية مكررة ومعادة إذ يقول:

ريم تكبر غداً

ترسم وردة

ترسم علماً

فيصيران وطنا

إلا إن القصيدة بعد ذلك تقدم تجربة ثرية من خلال فتاة من الطبقة الوسطى، وتحمل كل تناقضاتها من الثورة إلى الاندماج، من تضخم الذات إلى الإحساس باليأس والإحباط:

تعترف أمام المرآة:

جارها ليس سيئاً تماماً

كما صورت لها أفكارها

فمن السهل أن تمسح نظراته

عن زجاج نظارتها الطبية

بقليل من البخار ومنديل ورقى

ومن الممكن أن يصلح كزوج تقليدى ص ٦٢

تكثر فى ديوان **«عزمى عبد الوهاب»** تقنية شعرية قليلة الحدوث فى الشعر المصرى، بدأها سعدى يوسف فى قصيدته الشهيرة «الرجل الثانى» و «الأخضر بن يوسف ومشاغله» وهى التعامل مع الذات كأن لها قريناً آخر أو شخصاً آخر، وهذه الشعرية الداخلية لا تتعامل مع الخارج إلا فى اللحظات الكاشفة لهذه الذات.

إن شعرية «عزمى عبد الوهاب» فى هذا الديوان تعطيه مصداقية كبيرة للمشاركة فى النص الجديد وتعطيه كذلك تميزاً ملحوظاً، فهو ابن مخلص للشعرية النقية، ويسعى كذلك إلى امتلاك صوت شعرى خاص، أحد مبرراته هو ذات الشاعر وماتملكه من إرث ثقافى وإنسانى متميز، يختلط فيه الشعرى بشكله الصريح والسياسى بشكله المضمر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد مرسى

آرثر ميلر يتحدث عن موت بائع متجول

بعد مرور ٥٠ سنة على عرضها الأول

فى عطلة نهاية أسبوع فى شهر إبريل، ودّع **آرثر ميلر**، وكان عمره ٣٣ سنة ويتضمن بأولى لمسات الشهرة بعد نجاح مسرحية «كلّ أولادى» قبل عام. ودّع زوجته الأولى مارى وطفليهما، فى بروكلين، وتوجّه إلى روكسبرى، بولاية كنيتيكت، حيث اعتزم أن يبنى كابينة فوق رابية خلف بيت من طراز عصر الاحتلال كان قد اشتراه مؤخرا للاسرة، وكان يقع فى مفترق طريقى «توفيت» Tophet، أحد أسماء الجحيم وجولد ماين.

ويقول **ميلر** فى مقابلة طويلة مع **جون لار** John Lahr. أن قرار البناء كان مجرد سلوك فطرى. وكان قل ذلك بزمن طويل، قد باع قطعة أرض مساحتها ٤٤ فداناً ليشترى ٤٠٠ فداناً تمتد على جبل «بنتر هيل» على بعد بضعة أميال، وكانت هذه هى أول مرة يبنى فيها بيتاً بيديه.

وكان **ميلر** يفكّر فى ذلك الوقت فى مسرحية، أيضا، وكانت رغبته فى بناء الكابينة هى أن يجلس فى وسطها، ويغلق الباب ويدع الأشياء تحدث». وكان كل ما يعرفه عن المسرحية الجديدة أنها سترتكز على شخصية بائع متجول سيموت فى نهايتها، وأنها سوف تتضمن سطرين «ويلى؟» «لابأس. لقد عُدت.»

وكانت هذه الكلمات تعنى لميلر «كل الكارثة بإيجاز.» ويقول «أعنى/ تصور بائعاً لا يستطيع أن يتخطى «يونكرز» إنها نهاية العالم، ويمكن تشبيه ذلك بممثل يقول «لا بأس. إننى لا أستطيع أن أتكلم»، وبينما كان يعمل بعيداً فى كابينته، كان يكرّر يطرى المسرحية كأنه يردد صلاة هندوكية» وظللت أقول حالما انتهى من السقف والنوافذ، سوف أبدأ هذا الشىء، وبالفعل، بدأت ذات صباح فى الربيع، وأخذ كل شىء يتبرعم. كان الطقس جميلا.»

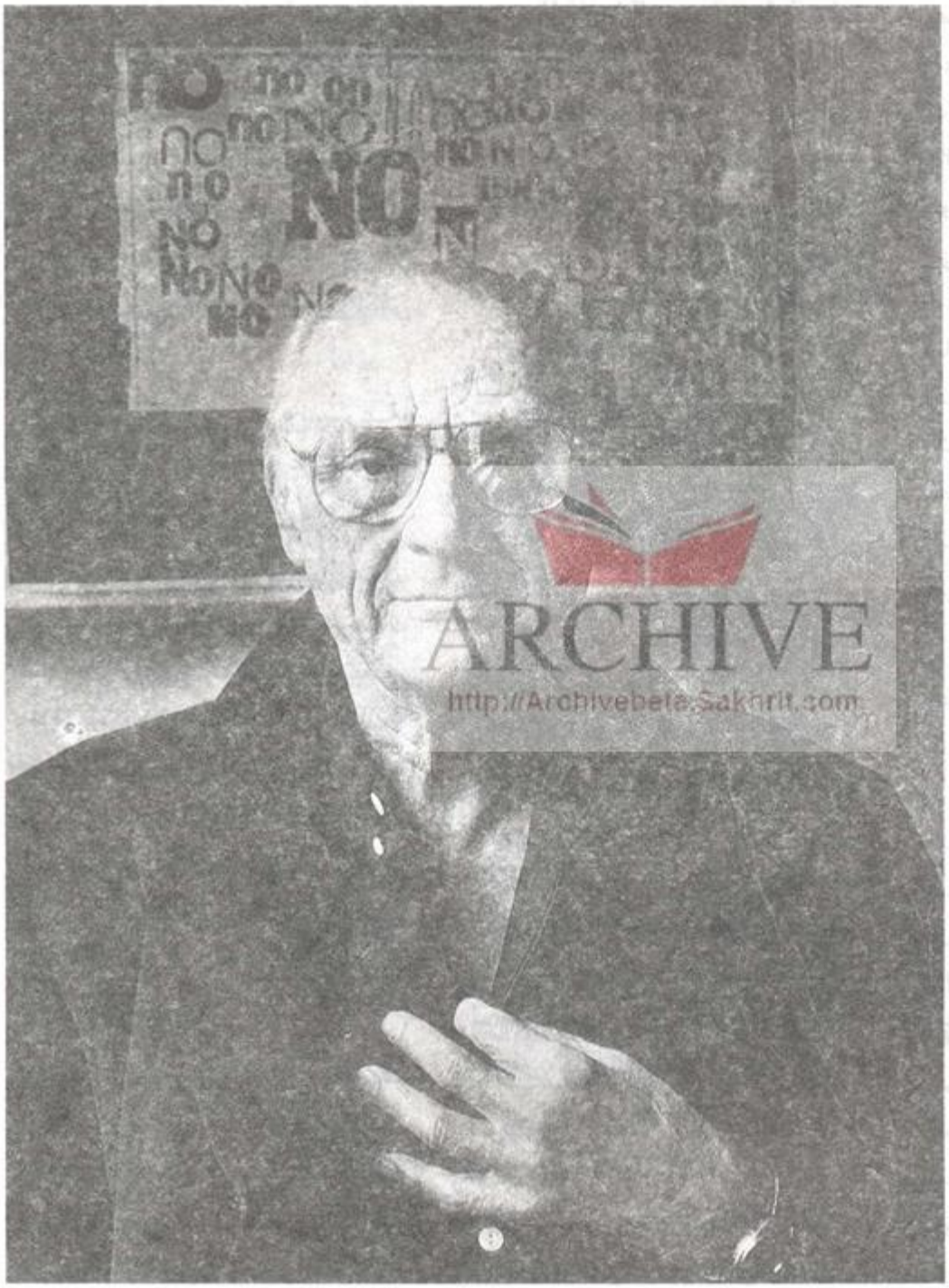
وقد صنع **ميلر** مكتباً باستخدام باب قديم. وعندما جلس عليه كانت

عددٌه ومساميره لا تزال مكوّمة فى ركن الاستديو، الذى لم يكن قد دُهن ولا يزال له رائحة الخشب الخام. «بدأت فى الصباح، واستمررت فى الكتابة طوال اليوم، ثم تناولت العشاء، ثم عدت إلى هناك حتى - لا أعرف - الساعة الواحدة أو الثانية صباحاً. وقد كانت المسرحية تتكشف وحدها. وكنت كاتب اختزال. كان فى وسعى أن أسمعهم. كان فى وسعى أن أسمعهم، بمعنى الكلمة. وعندما رقد ميلر للنوم فى تلك الليلة الأولى، أدرك أنه كان يبكى. «كانت عيناى لاتزالان محتقنتين، وكان حلقى محتقناً من الحوار والصياح والضحك؛ كما كتب بعد ذلك فى سيرته الذاتية «ثنايا الزمن» وفى يوم واحد، كتب تقريباً وبصورة كاملة، الفصل الأول من مسرحية «موت بائع متجوّل» التى بيع منها حتى الآن ١١ مليون نسخة، مما جعلها فيما يرجح أنجح مسرحية حديثة نشرت على الإطلاق. والمسرحية التى تُقدّم الآن فى مكان ما من العالم طوال ايام السنة تقريباً، يحتفل بعيدها الخمسين منذ ١٠ فبراير بمسرح يوجين أونيل ببرود واى.

ويقول إليا كازان مخرج العرض الأصلى ، فى سيرته الشخصية «حياة» إنه لم يكتب «موت بائع متجول، لقد اطلق سراحها. لقد كانت موجودة هناك فى داخله، مخزونة فى انتظار إطلاقها» ويقول ميلر «إننى أشعر كأن ذكرى الكتابة واليوم أو اليومين اللذين أعقبا الانتهاء منها كانت حلماً». وفى مفكّرته عن «موت بائع متجول» وهى وثيقة تقع فى ٦٦ صفحة سجل فيها خلق المسرحية، المحفوظة ضمن أوراقه الخاصة بجامعة تكساس، ولاية أوستن، كتب ميلر، «إن من يفهم كلّ شىء عن موضوعه لا يستطيع أن يكتبه. إننى أكتب لكى أكتشف بقدر ما أوضّح.» وبعد ذلك اليوم الأول للإلهام، استغرق ميلر ستة أسابيع لكى يكتب الفصل الثانى ويجعل «ويلى» يتذكر ما يكفى «لكى يقتل نفسه» وكان شكل المسرحية - حيث يتشابك الماضى والحاضر فى قوس درامى غنائى - هو الشكل الذى يشعر ميلر أنه «كان يبحث عنه منذ بدأ حياته ككاتب مسرحى» وتبدو مسرحية «موت بائع متجول» كأنها تتدفّق من خيال ويلى القوى المحفوف بالرعب، وليس من وجهة نظر كاتب محايد.

ويقول ميلر «كتبت المسرحية من الرصيف وليس من ناطحة سحاب». ولكن ، مما يدعو إلى السخرية أن ميلر فكّر فى بدء مسرحيته فى سطح ناطحة سحاب ، فى غلبة هذيان ويلى الانتحارى الشيكسبيرى. ويقول استهلال المفكرة.

المشهد ١ - فى أعلى الإمبايرستيت. حارسان . «من الذى سوف يموت اليوم؟ إنه أحد تلك الايام ... ضباب رؤية رديئة. إنهم يحبّون أن يقفزوا داخل سحابة. من الذى سيفعلها اليوم؟» ويمضى ميلر فى تسجيل ملاحظاته أو تأملاته فى شتى جوانب تخليق شخصيات المسرحية «تذكّر فى كلّ مشهد حجمه، دمامته.» يذكّر ميلر نفسه بلومان فى الصفحة الثانية من المفكرة. «تذكّر موقفه، تذكر الشفقة» ويحلل دوافع شخصياته.« ويلى يريد أن يدّمر أولاده فشله.» ويكتب فى صفحة لاحقة» ويلى يستنكر غفران لندا الصبور المتصلّ (إذ يدرك أنه لابدّ أنها تُضمر كراهية له فى قلبها.» وتظهر الشخصيات فى مفكّرة ميلر عفية وكاملة التكوين وعلى سبيل المثال، يكتب ميلر عن «بيف» Biff إبن ويلى الأكبر المثالى،


NO
NO
NO

وهو روح مفقودة سقطت من مجد المدرسة الثانوية ومليئة بالكراهية لوالده. ويقول «بيف يحركه ويقمعه الإحساس بالذنب نتيجة الفشل وعدم القدرة على الكسب برغم أن شيئا من الكسل يسرّه : أسلوب حياة مستهترة .. والحقيقة، هى أن بيف ليس على قدر من الذكاء يكفى ليكون رجل أعمال.

فهو يريد كلّ شىء بسرعة» ويتحدث ميلر إلى نفسه عن المخاطر ومسار المشاهد:

لتضع حياة ويلى فى يدى بيف - علاوة على نجاح بيف . هناك شعور ويلى بالذنب تجاه بيف : المرأة. لكن هل يمكن استرداد ذلك ؟ هناك استياء بيف من شخصية ويلى، أهدافه الزائفة، ادعاؤه ولا يستطيع بيف أن يتخلى عن ذلك أو يغيّره. اكتشف العلاقة بين وجهات نظر بيف فى العمل ومشاعره المعادية للعمل».

ويقول جون لار فى تحليله لمفكّرة ميلر، التى لم يطلع عليها فقط، بل درسها دراسة علمية، أنه برغم أن المفكرة تبدأ بسلسلة من الحديث إلى النفس والخطوط التوضيحية، سرعان ما تصبح سجلاً لاتصال ميلر بأصواته الداخلية. وعلى سبيل المثال، تكشف المفكرة تطوّر تشارلى، جار لومان الملاصق الطيب، الذى كان حياده المقتضب، فى عين ميلر، فى جزء منه إسقاطاً لوالده. يتحدّث تشارلى بقوة إلى بيف عند مقبرة ويلى ««لا أحد ينبغى أن يلوم هذا الرجل» وما يبدو فى المشهد الأخير كخطاب من تسعة سطور مُحكم ولا يمكن نسيانه، شبه نعى، إستخرج من كلمات كانت جزءاً من إرتجال أطول فى المفكرة.

وفى أحد أيام ديسمبر الماضى المشرقة، عاد ميلر، الذى يبلغ عمره الآن ثلاثة وثمانين عاماً، بعد ظهر ذلك اليوم مع زوجته الثالثة، المصورة الفوتوغرافية إنج موراث، إلى الكابينة، وبرغم أنها عاشت مع ميلر ما يزيد عن ثلاثة عقود، على بعد ميل واحد من أستوديو «البائع المتجوّل» لم تقع عينها على المكان أبداً. ويقول ميلر «كان البيت الرئيسى يشغله ناس لا أعرفهم. كانوا نوعاً من المهندسين. ثقيلى الظلّ.

لكن بذور عمله المسرحى العظيم كانت قد غُرست قبل أن تطأ قدم ميلر كابينته التى شيّدها بيده بعقود، ويقول ميلر «كان البيع يملأ الهواء خلال صباى، إذ كان والده، إيزيدور، البائع - الذى تحوّل - إلى مالك لشركة ميلتكس كوت أند سويت كومبانى، والتى كانت عملاً رائجاً إلى حد يكفى لكى تعيش الأسرة فى شقة فسيحة فى الشارع العاشر بعد المائة بحىّ هارلم، وتملك بيتا ريفياً وسيارة ليموزين يقودها سائق. «كانت فكرة البيع بنجاح هامة للغاية» وفى بداية سنّ المراهقة، مع ذلك قضى «الكساد الاقتصادى» على عمل الوالد.

وكان ردّ إيزيدور هو الخلود إلى الصمت والنوم. «كان والدى يجد صعوبة فى أن يبقى متيقظاً» وكان ردّ الإبن هو الغضب.« لم أرفع صوتى أبدا فى وجه أبى». وقد اضطر ميلر إلى أن يؤجل إلتحاقه بالجامعة لمدة عامين - حتى ١٩٣٤ - لأن «لا أحد كان يملك المصروفات» ويقول ميلر فى سيرته الذاتية «كنت أعرف جيداً، إنه لم يكن هو الذى أثار غضبى، لكن ما أثار غضبى هو فشله فى أن يتغلّب على انهيار ثروته. لذا كان لى والدان، الأب الحقيقى والأب الاستعارى، وقد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استنكرت الأب الأول لأنه لم يعرف كيف يتغلّب على إنهياره العام».

إن مسرحية «موت بائع متجول» هى مانعة صواعق لحيرة الأب (ما هو السرّ ؟» يسأل ويلى مختلف الشخصيات) ولغضب الابن للعجز الأبوى («أنت مزيف ! أيها الرجل المزيف الصغير») يقول بيف لويلى عندما يتصارعان أخيراً، الفصل الثانى) وبعد نجاح المسرحية ، عثرت والدة ميلر، أو جوستا، على مسوّدة مبكّرة تسمّى «للذكرى» وهى قطعة من السيرة الذاتية (أوتوبيوجرافية) كتبها **ميلر** عندما كان فى السابعة عشرة تقريباً. والقطعة التى نُشرت فى ١٩٩٥، عن بائع يسمّى شواينزايت طلب من **ميلر** ذات يوم أن يعطيه ثمن تذكرة قطار الأنفاق (الصابْواى) عندما كان **ميلر** يساعده فى حمل عيْنات يريد توصيلها إلى بائع فى شمال المدينة. وشواينزايت الحقيقى قتل نفسه فى اليوم التالى بإلقاء نفسه تحت عجلات القطار «إل»، وكانت «الروح الموهنة» للشخصية - حالة الرهق المقنّعة بالمرح - هى أول رؤية لما كان سيصبح ويلى لومان Willy Loman كان يعبّر عن عواطفه فى الوقت غير الصحيح دائما، وكان يعرف متى يضحك» وفى ١٩٥٢، بينما كان يتصفّح أوراقه، عثر **ميلر** على مفكرة ١٩٣٧ التى خططّ فيها استكشاف جنينّية لويلى، وبيف Biff، وابنه الثانى هابى Happy.

ويقول **ميلر** عن الصفحات العشرين من الديالوج الواقعى «كانت نفس العائلة. لكننى لم اتمكن فى هذا الفورم المباشر الواقعى أن أضمنّه ما كنت أعتقد أنه شعْر الرجل - شطحات أو طلقات ذهنه المتعرجة». ويضيف فى حديثه مع **جون لار** «لقد استبعدتها فحسب».

يقول **جون لار** إنّ أىّ عمل فذّ ينطوى على قصة للصدفة والإنجاز.

ومن بين جميع القوى التاريخية والشخصية التى غذّت صنع «موت بائع متجوّل»، لم يكن هناك أهمّ من تلك اللحظة فى ١٩٤٧ عندما قرّعه **مافى نيومان**، عم **ميلر**، فى مدخل مسرح «كولونيال» فى مدينة بوسطن بعد حفل ماتينيه لمسرحية «كلّ أولادى». ويقول **ميلر** عن نيومان الذى انتحر فى نفس العام، إنه كان بائعاً وكاذباً أشراً «أعتقد أنه كان ضرباً من المخترع البديع. وكان هناك شىء ما يتحرك فى داخله، لأنّ معاناته كانت معكوسة على وجهه. كان مثالاً لمتسلّق السلّم الذى يدوسه اللاحقون به «أعنى كيف كان يمكن أن ينجح. لم يكن هناك سبيل للنجاح» ويقول **ميلر** أن نيومان كان خفيف الدم وقبيحاً. كان صغير الجسم ومشاكساً وبه لثغة وكان جذّاباً».

ويحكى **ميلر** فى «ثنايا الزمن» أن عمه ، الذى كان يعيش مع أسرته فى بروكلين أيضا، كان مجنوناً بالمناقشة. وكان عمّه يجره خلال الساعات القليلة التى يقضيها فى بيته إلى الدخول فى منافسات وهمية. ولم يكن **ميلر** نفسه بارعاً فى صباه، وكان يقارن دائماً بأبناء عمّه فى غير صالحه. «لقد كنت دائماً أتوقع، وقتما أزورهم، بعض التلميح إلى فشلى المحتمل فى حياتى بأسرها»

وعندما إقترب **نيومان من ميلر** بعد حفل الماتينيه، لم يكن قد رأى ابن أخيه لما يزيد على عشر سنوات. كانت الدموع فى عينيه، لكنه بدلاً من أن يطرى كاتب المسرحية، قال **لميلر** «بودى Buddy، إبنه،يحقق نجاحاً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كبيراً. ويقول **ميلر** الآن، «لقد إلتقط ببساطة الحديث من ١٥ سنة مضت هذا العنصر الخاص بالتنافسية - تنافس إبنه معى - كان حياً فى رأسه إلى حدّ أنه لم يكن هناك بوّابة تمنعه من الوصول إلى فمه. فقد كان يعيش فى مكانين فى الوقت نفسه.

ولذلك يوجد كلّ شيء فى الحاضر. وأن يقول «بودى يُحقق نجاحاً كبيراً» - يعنى بالنسبة له ليست هناك حدود. كل شيء الآن كل شئ يحدث الآن. وكان ذلك بالنسبة لى شيئاً رائعاً»

كان **ميلر** فى ذلك الوقت منغمساً فى تجريب «كلّ أولادى» ولم يكن لديه أدنى اهتمام بكتابة «بائع متجول». لم تكن مسرحيات **ميلر** حتى «كل أولادى» تنتمى إلى الأسلوب الطبيعى، فقد «صمّم على أن يكتب مسرحية يمكن عرضها وقد أنفق عامين فى كتابة «كل أولادى» حتى يتأكد من اقتناعه بكل صفحة من صفحاتها.

ولكن **ميلر** وجد أن «الطبيعية» بعرضها المتتابع زمنياً «ليست حسّية بقدر كاف» كأسلوب، وبدأ يُخلّق شكلاً من المسرحيات تواجه فيها الانتقالات بين المشاهد بدلاً من إخفائها. وقد شجعه فى ذلك نجاح «كل أولادى». ويقول **ميلر** «أستطيع أن أنتقل الآن إلى أرض مجهولة» وهذه الأرض المجهولة كانت أساسا هى أننا نفكّر على عدة مستويات فى وقت واحد. أردت أن أجد طريقة لأحاول أن أجعل كلّ شيء يحدث مرة واحدة.

وفى مقدّمته للطبعة الصادرة بمناسبة مرور ٥٠ سنة على كتابة «موت بائع متجول» يقول **ميلر** «كان ينبغى أن تتحرّك المسرحية نحو الأمام، لا باتّباع خطّ حصين ضيق، بل كقوة متدفّقة» ويضيف «لم يكن هناك أنموذج يمكن أن أطوّره لهذه المسرحية، ولم يكن هناك تاريخ سابق لنوع العمل الذى شعرت بأن المسرحية يمكن أن تأخذ شكله. وتبين المفكرة كيف ان **ميلر** يصوغ فلسفة لنوع صور المسرح التكعيبى الذى سوف يصبح أسلوبه الجديد.

«الحياة لا شكل لها - تشابكاتها الفترات الزمنية، والأحداث التى تقع تلغيها فى أماكن منفصلة، وفجوة الذاكرة. ونحن نعيش فى عالم صنعه الإنسان والماضى. الفنّ يوحى أو يجعل التداخل نابضاً. والشكل - الفورم - هو توتّر هذه التشابكات : الإنسان مع الإنسان، الإنسان مع الماضى والبيئة الراهنة. والدراما فى أفضل صورها، هى التجربة الجماعية لهذا التوتّر»

فى البداية، ألهم **ميلر** لقاء **مانى نيومان** بمحاكاة إحساس قاطع للشكل الدرامى. فبُنية المسرحية كامنة فى بنية عقل لومان المضطرب، والذى يقول **ميلر** أنه يدمّر الحدود فيما بين أنئذ والآن.

ونتيجة لذلك، يقول **ميلر** تخلو مسرحية «موت بائع متجول» من استرجاع حدث ماضٍ من قبيل «الفلاش - باك .. بصورة قاطعة، فهى تتحرّك إلى الأمام» وبهذه الطريقة تخلى **ميلر** عما يسّميه «استمراريّة ضوء النهار الخاصة بالمدرسة الطبيعية من أجل منطق الأحلام القائم الأكثر انسياباً» «إن الحلم يخلو من مادة انتقالية. والحلم يبدأ حيث يبدأ فى أن يكون له معنى» ويضيف «لقد أردت أن يبدأ كل مشهد فى اللحظة الأخيرة الممكنة، ولا يهم أين كانت هذه اللحظة والتقط

نسخة من مسرحيته وقرأ على محدّثه، **جون لار**، أولى ضرباتها : «ويلى ؟ كل شىء على ما يرام. لقد عدت. «لماذا ؟ ماالذى حدث؟ هل حدث أىّ شىء، ويلى؟ لا، لم يحدث شىء. وأضاف ميلر هانحن نخوض شىء فى ثلاثة سطور». لقد قفزت بنيته متخطّية المشاهد ولغة المسرح، التى سمىّ كثافتها «خطاب الطوارئ» – «لغة مفتوحة بلا خجل أخذت مكان التلميحات الدرامية الفاسدة وذرائع الطبيعى» إنّ ويلى يموت بدون سرّ، إن بنية المسرحية بتقاطعاتها بين اللحظات المكثّفة قد شجعت فكرة الكشف. وقد أراد ميلر ألاّ تكون استجابة المشاهدين ماالذى يحدث بعد الآن ولماذا. ولكنه أراد أن يستحدث الرد «ياإلاهى، إنه شىء طبيعى».

عندما زار ميلر، فى بداية ١٩٤٨، ابن عمّه أبى نيومان Abby Newman ليتحدث معه عن حياة أبيه الراحل التعيسة، كان ميلر نفسه قد خبر مثل هذا التجلى. قال نيومان لميلر، أراد أن يكون لدينا عمل تجارى، حتى نستطيع أن نعمل معاً جميعاً. عملا للأولاد» وقد كتب ميلر، الذى كرّر كلمات نيومان فى المسرحية، فى سيرته الذاتية «هذه الرغبة الدنيوية التقليدية كانت بمثابة حقنة كهرباء حوّلت جميع الأفكار العشوائية فى ذهنى نحو اتجاه واحد. وقد تحوّل «مانى» المشوّش على نحو لا أمل فيه إلى رجل ذى غرض : لقد كان يحاول أن يصنع هدية يمكن أن تُتوج كل تلك السنوات من النضال؛ كلّ تلك الأكاذيب التى رواها، كل تخيّلاته ومبالغاته المجنونة، حتى النظام العسكرى تقريباً الذى فرضه على ولديه، أعطيت فى هذه اللحظة شكل – فورم – وغرض. وفجأة فهمته بكل جوارحى».

إن ويلى لومان بائع متجوّل، لكنّنا لا نعرف من المسرحية ماذا يضع فى حقيبتى العيّنات اللتين كان يتنقّل بهما. وذات مرة اقترب أحد المشاهدين من ميلر وسأله : «ما الذى يبيعه؟ أنت لا تقول على الإطلاق ما الذى يبيعه؟» فرد ميلر بذكاء وسخرية «حسنا يبيع نفسه. إنه هو الذى يوجد داخل الحقيبة» وأضاف ميلر؛ «أنت تبيع نفسك. تبيع السلعة، فتصبح نفسك هى السلعة».

ويلاحظ «جون لار» أن الواقعية – الاشتراكية عسكت فى الثلاثينيات فترة الاضطرابات الاقتصادية – مزاج البلد؛ فقد رفعت المرآة أمام العالم الخارجى، وليس العالم الداخلى. لكن فى ازدهار مابعد الحرب العالمية الثانية وجدت مسرحيتا **تينيسى ويليامز** «بيت اللعب الزجاجية» (١٩٤٥) و «عربة اسمها الرغبة» (١٩٤٧)، اللتان كُتبتا بما أسماه **ويليامز** «غنائيته الشخصية»، وجدتا فجأة جمهوراً ومسّتا وتراً عميقاً فى الحياة الأمريكية. فقد كانت المسرحيتان ذاتيتين وشعريتين ورمزيتين، صنعتا أسطورة من الذات، وليس من العلاجات الاجتماعية. وفى الواقع. لم يستخدم **ميلر** الإسم «ويلى لومان» كمؤشرّ سوسيو – إقتصادى – Low Man أو الرجل الوضيع أو الضعيف . فقد التقط **ميلر** الاسم من لحظة فى فيلم **فريتز لانج** وصية الدكتور مابوس (١٩٣٣)، عندما فشل ضابط شرطة لطخت سمعته فى تعقب عصابة من المزورين كان يطمع فى كشفها لتبييض صفحته. وتنتهى المطاردة بالضابط وهو يقول على التليفون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لرئيسه السابق («لوهمان ؟ ساعدنى/ بربّك! لوهمان!) ثم نراه بعد ذلك فى ممستشفى الأمراض العقلية وهو يصيح فى تليفون غير مرئى (لو همان ؟ لوهمان ؟ لوهمان؟»)

ويقول **ميلر** «إن ما كان ما يعنيه الاسم لى حقيقة هو أن رجلاً فى حالة رعب يصيح فى الخلاء من أجل النجدة التى لن تأتى أبداً».

إن رعب ويلى لومان الخاص يرجع إلى صميم الفرديّة الأمريكية، التى تتشابك فيها الذات الشهيرة وقضية الثروة على نحو لا أمل فيه

يقول ويلى لبن Ben: «لا يستطيع المرء أن يخرج من الطريق الذى جاء منه. وعلى المرء أن يحقّق شيئاً» وويلى الذى يبلغ عمره ٦٠ سنة، ولا عمل له، ليس لديه مال، ولا يدين له ابناه بأىّ ولاء، يفتقر بصورة مثيرة إلى الأصول وما تأتى به على المستوى الاجتماعى من الإحساس بالنعمة . وكما يقول **ميلر** يحسد ويلى أولئك الذين يحظون بالنعمة، بينما يشعر أنه قد حُرم منها، ولكنه يسعى للحصول عليها. وبرغم أن زوجته ، لندا ، تقول أن الانتباه ضرورى، يشعر أنه كائن خفىّ بالنسبة للعالم. وهو يقول «لا يلاحظنى أحد. ويقول **ميلر** الآن: «إن فكرة فشل أشخاص معنا تعنى فى مُجملها أنهم لا يمكن أن يُحبّوا بعد ذلك فأنت لم تخلق شخصية، سوف يدفع الناس نقوداً لكى يروها ويعيشوها أو يقتربوا منها : إنها تقريبا مثل الموت. إنّك تملك لمسة قاتلة.

فالناس الذين يحققّون النجاح يحظون بالحبّ لأنّهم يتفصّدون قاعدة سحرية ما لدرْء الدمار، درء الموت، ويستطرد ميلر «إنها أشدّ الطرق وحشية للنظر إلى الحياة الذى يستطيع المرء أن يتخيّلها، لأنها تنبذ أىّ شخص لا يبلغ المستوى المطلوب للنجاح.

وهى تريد أن تدمّرهمم. ولا تزال هذه القاعدة تطبق منذ الحقبة البيوراتينية، فأنت فى هذه الحالة خارج نطاق رحمة الرب. فهذا الربّ يكافئ أولئك االذين يستحقون ذلك. إنها لعنة أخلاقية مستمرّة . ولا أحد يريد أن يقترب من هذا الفشل.

وبرغم أن سطح الحياة الأمريكية قد طرأ عليه تغيّر فى نصف القرن الأخير منذ العرض الأول للمسرحية، كما يشير **آرثر ميلر**، إلاّ أن التنافسية المجنونة التى يدور حولها العمل الدرامى لم تتغير. «إننى لا أعرف شيئاً ينمّ عن حدوث تغيّر فى نظرة الناس إلى هذه المسرحية» ولكنّ **ميلر** يعترف أن شكوى «ويلى» من ولاء المقرّ الرئيسى لعمله تبدو غريبة للمشاهد المعاصر. «فالعاملون الآن – ليس مجرّد العاملين بل الإدارة – يعرفون أنّه ما من أحد سوف يكنّ لهم قدراً كبيراً من الشفقة».

ولا يختلف هذا الوضع المؤسف والمؤلم فيما يتعلّق بالكاتب المسرحى نفسه. ففى العام الماضى أعلن المسرح القومى الملكى، فى ضوء استطلاع إشترك فيه ٨٠٠ مشتغل بالمسرح الإنجليزى، أن **آرثر ميلر** هو أعظم كاتب مسرحى معاصر، لكنّه لا يحظى بمثل هذا التقدير فى بلده، الولايات المتحدة. ويُذكر أن **ميلر** حظى خلال العقود الأخيرة بشتى أنواع التكريم خارج بلده، من الصين إلى أوروبا حيث قدّمت مسرحياته القديمة والجديدة فى عروض احتفالية قام بإخراج بعضها بنفسه، بينما أدّى عدم نجاح بعض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسرحيّاته الجديدة تجارياً إلى انفضاض منتجي برودواى عنه، ولم يستردّ اسم **ميلر** بريقه إلاّ بعد إحياء «موت بائع متجوّل» فى عرض محدود إضطلع ببطولته الممثل المسرحى القدير **داستن هوفمان** فى ١٩٨٤. وفى العام الماضى فقط أعيد تقديم رائعته الأخرى «مشهد من الجسر» بنجاح ملحوظ.

ويُرجع **ميلر** انحسار شعبيته إلى «تآكل الجمهور الموحّد الذى ظهر مع بزوغ الأڤانجارد فى بداية الستينيات.

وفيما يشبه نعى هذا الجمهور، يذكّرنا الكاتب المسرحى الأمريكى بلا قصد بطبيعة الحال، بما آل إليه وضع المسرح المصرى فى أعقاب الهزّة السيسمولوجية التى قلبت بنْية المجتمع المصرى - فى أعقاب عصر الانفتاح - رأساً على عقب، إذ كتب فى مقدمة الطبعة الخمسينية لمسرحية «موت بائع متجوّل» يقول «كان لهذا المسرح جمهور مفرد .. كان يخاطب مستويات أعمار، وثقافة، وتعليم، وتعمّق ثقافى مختلفة. وكان من بين نتائج هذا المزيج التحقيق المثالى، ولو لم يكن متكرّراً، لنوع من المسرحيات التى كانت متكاملة وليست مفتّتة، تجربة عاطفية وليست عقلانية، مسرحية ذات قلب أساساً، تتكامل إيماءته الأخلاقية مع الفعل وليس مع الخطابة البلاغية فى الواقع كانت مثلاً شكسبيرياً أعلى، مسرح لأىّ شخص يتفهّم اللغة الإنجليزية وربما يتمتّع بقدر من الفطرة السليمة.

ولكنّ **إليا كازان**، مخرج العرض الأول للمسرحية، يؤكد فى سيرته الذاتية أن ردّ فعل الجمهور لهذه المسرحية المثيرة للتوتر» لم ينمّ عن أىّ شىء شكسبيرى. وقد أسدل الستار ليلة ١٠ فبراير ١٩٤٩، فى مدينة فيلادلفيا دون أن يحدث شىء. ويقول **ميلر** .. «لقد مكث الناس جالسين زهاء دقيقتين أو ثلاث دقائق كاملة، ثم همّ شخص ما واقفاً مرتدياً معطفه. وكان عدد كبير من الرجال يبدو عليهم البؤس، لكننى لم ألحظ ذلك بين النساء. كانوا يجلسون هناك تغطى المناديل وجوههم. كأنّ هناك جنازة. ولم أكن أعرف ما إذا كان العرض ميتاً أو حيّاً، بينما كان الممثلون فى الكواليس يتساءلون عمّا حدث. لم يرفع أحد الستار. وأخيراً فكر أحدهم فى أن يصفّق وعندئذ تفرق الجمع».

وُلد آرثر ميلر فى هارلم فى ١٩١٥ ثم انتقل مع اسرته إلى حى ميدوود ببروكلين، بمدينة نيويورك. وكان أبوه يمتلك مصنع منسوجات. وميسور الحال. وكانت أمّه الوحيدة فى الأسرة التى تتمتّع بملكة فنية، بينما كان **ميلر** طالباً لا مبالياً يميل إلى لعبة «البيسبول» أكثر من ميله إلى الأدب. لكن **ميلر**، فى سيرته - الذاتية «ثنايا الزمن» يتحدّث عن تجربته المسرحية الأولى بمسرح شوبيرت بلينوكس أفنيو، حيث علم بلا وعى تقريباً أن هناك نوعين من الواقع، لكن الواقع المسرحى كان يفوق الواقع الآخر واقعية.

والتحق بجامعة ميشيجان، وعاد إلى نيويورك ليصبح كاتباً مسرحياً، صاهراً ملكاته المسرحية فى نهج نابض بالحياة ومبتكرللحكاية الفنية بتفاصيل من حياته الخاصة. وقد تجلّى هذا النهج كأقوى ما يكون فى مسرحية «موت بائع متجوّل» بصفة خاصة والتى ضمّنها، كما سلف ذكره، التاريخ الشخصى بما فيه الحوار الفجّ الذى كان يجرى فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأسرة أحياناً، وكوارث السوق التى ألمّت بأعمال والده ومهنة عمّه مانى نيومان كبائع متجوّل ، المهنة التى وضع نهايتها بالانتحار، والتشرّد الاجتماعى والروحى نتيجة للكساد الاقتصادى فى الثلاثينيات.

ويقول **ميلر**، فى مقابلة أجرتها معه صحيفة نيويورك تايمز بمناسبة احتفال المسرح الأمريكى بمرور خمسين سنة على العرض الأوّل لموت بائع متجوّل، «لقد شاهدت السفينة الكبيرة تغوص، وما أن تنجو لن تنساها أبداً».

لقد صمدت مسرحيته الأولى التى قدّمت فى برودواى، «الرجل الذى تمتّع بكل الحظّ، أربعة عروض فقط، وتوقّف عرضها فى الليلة الخامسة. أما مسرحيته الثانية. «كلّ أولادى» فكانت أحسن حظاً وقُدّمت فى ٣٠٠ عرض. وقد فازت هذه الدراما، عن صانع فى زمن الحرب ينبغى أن يتحمّل المسؤولية عن صنع أجزاء طائرات معيبة أدّت فى النهاية إلى قتل ابنه الطيار، فازت بجائزة «دائرة نقاد الدراما فى نيويورك» فى ١٩٤٧، ولم تستغرق كتابة مسرحيته الثالثة إلاّ ستّة أسابيع. وقدّمت هذه المسرحية، موت بائع متجوّل، فى ٧٤٢ عرضاً ببرودواى فقط، وفازت بجائزة بوليتزر، وأضافت إلى جاليرى شخصيات المسرح الخالدة، من أمثال هاملت وعطيل والملك لير، شخصية ويلى لومان التى يتذكّر **ميلر** الممثلين الذين تعاقبوا خلال نصف القرن الأخير على تجسيدها على المسرح فى أمريكا وفى شتى مدن العالم كأنهم أصدقاء أحياء، ولو أن بعضهم قد فارق الحياة.

يقول **ميلر**، فى حديثه مع بيتر أبلبوم ، صحيفة نيويورك تايمز، «لقد تميزّ لى كوب Lee Cobb بشىء واحد: فقد وُلد حزيناً. لابدّ أنه كان طفلاً حزيناً . كان يستطيع أن يضحك ويجعلك تشعر بالألم أو عدم الارتياح.

وكان يتمتّع بمشاعر شفقة اتفقّت مع هذا الدور على نحو جيّد للغاية. وكان جورج سكوت يتمتع بقوة كبيرة ونفوذ واسع. وكنت ترى رجلاً كان يفقد نفوذه، وكان ذلك فعّالاً للغاية.

«أمّا داستن هوفمان فقد مثّل نظرة إلى الشخصية مختلفة بعض الشىء. وأعتقد أن تجسيده لويلى بدأ فى البداية أكثر عادية، لكنه أخذ ينمو مع استمرار الدور وقد غُرست جميع المشاعر فى ذلك الجسم الصغير. وكان طاغية بعض الشىء، يصدر دائما الأمر إلى كلّ من يحيط به».

وفيما يتعلّق ببريان دنيهى Brian Dennehy، ويلى لومان الأخير، فهو «تركيبة من عدة عناصر ضرورية. فهو ممثّل رائع، وهو يملك ذلك الإحساس بشىء من الحجم، مثل شىء كبير يجرى تدميره، الأمر الهام للغاية. وهو فى الوقت نفسه، يملك هذه البراءة، كما يحدث عندما ينمّ عن ابتسامة ويبدو أنه يستمتع».

ويستطرد **ميلر** مستعرضاً تجلّيات ويلى لومان؛ «هناك ، بطبيعة الحال آخرون كثيرون: ويلى السويدى، يارل كول؛ وويلى اليابانى، الذى لعب الدور لمدة ثلاثين سنة، ولم يتخلّ عنه إلاّ فى سنّ التسعين وقد أناط مؤخراً الدور بممثل آخر عمره ستّون عاماً، ويعتقد أنّ أمامه ثلاثين سنة أخرى؛ وويلى الإيطالى الذى يبدو فى صورة فوتوغرافية لأفيش بنى باهت، يحتفظ به **ميلر**، كأنه يبحث عن مكان يركن فيه سيارته فى روما.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويشير بيتر أبلبوم إلى أنّ **ميلر** ليس وحده الذى ينعى نكبة الدراما الجادة فى مسارح برودواى، وبصفة خاصة الدراما التى تبدأ هناك، وليست المسرحيّات المستوردة من الخارج أو التى تقدّم فى مسارح خارج نطاق برودواى. ولكنه يتناول القضية بسلطة لا يملكها إلاّ قليلون آخرون.

وعندما سئل إذا كان فى وسع **آرثر ميلر** شاب اليوم أن يعيش معتمداً على دخله ككاتب مسرحى وينفذ إلى الثقافة الأوسع بالدرجة التى استطاع أن يحقّق بها ذلك منذ خمسين عاماً، أطرق صاغياً وأومأ برأسه إيماءة لا يمكن استكناهها.

قال **ميلر** «من المستحيل تقريباً أن يتمخّض برودواى عن مسرحية جادة، ما لم يشترك فيها نجم ما كبير وأضاف «لن تحصل على التمويل أبداً فنحن نأتى بمسرحياتنا من لندن، ونأتى بها من مسارح على إمتداد البلد. ولقد درجت على أن أدافع عن برودواى وباعتباره المكان الوحيد الذى بدأ أى شىء. وكانت المسارح فى الأماكن الأخرى تعيد فقط تقديم مسرحيات برودواى الناجحة، والآن ، يحدث العكس. فلا شىء يبدأ على مسارح برودواى. فهو يفتقر إلى العافية ليبدأ أىّ شىء. ولذلك فهو حقيقة فى وضع متهرّى فى الوقت الحاضر، ولا أعرف كيف سوف يتحسن على الإطلاق فى زمننا. إن الشىء الذى لانزال نفعله بشكل ممتاز هو المسرحيات الموسيقية، ولكنها ليست مسرحاً. إنها محض أعمال استعراضية.

ولا يعتقد **ميلر** أن الدراما التليفزيونية أو الفيلم السينمائى يمكنه أن يُغنى عن تجربة المسرح الحّى الفريدة. «ولا يمكن معادلة هذه التجربة بأية أشكال ميكانيكية مثل التى فى أول الأفلام» ويضيف «ومن المؤكد أنّ الكاتب ليس لديه وضع مماثل. وأشكّ فى أن الكثير من الناس يذهبون لمشاهدة فيلم لأنّه من تأليف شخص مما. ونتيجة لذلك، فالكتابة فى نظرى مختلفة، أقلّ شخصية، وأقل كشفا، وما يُكشف أو يمكن كشفه، يُكشف عنه غالباً عن طريق الصورة.

ولكنّ **ميلر** لا ييأس تماماً من إمكان حدوث المستحيل «فالشىء العظيم فيما يتعلّق بالمسرح هو أنّ أى شىء يمكن أن يحدث. وحيث أن المسرح لا يحتاج إلى ميكنة الفنون الأدائية الأخرى، يتغيّر بين ليلة وضحاها، خيراً كان أو شراً. ولذلك يمكننى أن أتخيل أن يظهر فجأة ثلاثة كتّاب مسرحيين مبدعين، تقريباً، فى الوقت نفسه، وننطلق إلى السباق. ويضيف توخياً للحذر لا أتوقع حدوث ذلك، لكنه يمكن أن يحدث، برغم كلّ الموانع. فلا أحد كان فى وسعه أن يتنبأ بانهيار روسيا أو أن كلينتون سوف يكون شعبيا إلى هذا الحدّ بعد كلّ ذلك. لكن هذا هو ما حدث. ويمكن أن يحدث ذلك أيضاً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد البحيرى

أحمد حجازى فى معهد العالم العربى

فى الثامن عشر من شهر مارس الماضى التقى جمهور الأدب العربى والفرنسى بالشاعر المصرى الكبير **أحمد عبد المعطى حجازى**.

كان معهد العالم العربى هو مكان الأمسية الشعرية وكانت القاعة الكبيرة فى الطابق الثامن من المعهد مُعدة بطريقة جيدة توحى بحفل عربى وفرنسى مشترك: ممرٌ من الخشب يرتفع عن سطح الأرض، عليه رمال ومصابيح، ومن حوله كراسى الحضور فى حلقه بيضاوية. تحيط بالشاعر مع جوقة تمثيلية من شابين وفتاتين يمشون بالتناوب فوق هذا الممرّ المرتفع. وكان **حجازى** يجلسُ فى البداية إلى جوار **جمال الدين بن شيخ** الذى قال ضمن ما قال وهو يقدمه ويتحدث عن تجربته «إن الشعرى هنا لا يتعرى أو يعرض نفسه، ولكن يحمل القارئ إلى عمق اللغه، وفى ذلك يتجسد النظر الجديد فى معنى الحداثه»

وجاء أيضاً فى مداخلة **بن شيخ**: «يستعصى **شعر حجازى** على التعريف الكلاسيكى المعتاد، لأن الكتابة الشعرية عنده، تحمل لحظة وجودية عميقة، تستمر حاملة فى طياتها الشك والتردد والحياة»

وبعد كلمة **جمال الدين بن شيخ** أستاذ الأدب العربى بالسربون «سابقا». ألقى **حجازى** قصيدته الأولى، ومطلعها:

الأصدقاء الحميمون أقبلوا
فى ثياب جديدة
من بلاد بعيدة وقبور

بعد ذلك عاد إلى مكانه، وبدأت فتاة تخرجُ من العتمة القليلة التى لم تكد تبددها الألوان الخافتة على الجمهور المتحلق حول المسرح. وقرأت شيئا من ديوان الشاعر ثم بدأ شاب آخر، يردد مقطعاً أخر، وكأنها حوارية شعرية، وسُرعان ما اكتمل المشهد الشعرى الذى عاشه الجمهور فى معهد العالم العربى لمدة ساعتين ونصف، فى تلك الليلة، حيث كان **حجازى** ينشد أشعاره بالعربية. وهذا الفريق ينشد له أشعاراً أُخرى بالفرنسية عقب كل قصيدة يقولها. والجمهور العربى والفرنسى. يجلسُ فى حالة من النشوة لم يقطعها سوى التصفيق الدائم. وبخاصة من الشباب العربى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصيدة الثانية التى ألقاها الشاعر كان مطلعها:

تقول لى فى صفحة الكأس طفولتى الغريقه.

تظل عطشان الى نهاية الخليقه.

ويأخذ **حجازى** حضوره معه إلى قصة حُب مستحيلة. فيها إشارات وصور تخترق مفهوم الحب الذى نعرفه. لنرى البلاد وهى تقتل الإنسان. والإنسان يغتسل فى الدم ويزرع نطفته فى الريح. ويشم عطر الخوف. حتى يتوقف الحضور المتدفق.

ومما قاله الشاعر أيضاً:

شمس تسقط فى أفق شتوى.

شمس حمراء.

والغيم رصاصىّ.

تنفر منه حزم الأضواء.

وأنا طفلٌ ريفى،

يدهمنى الليل...

فى هذه الأمسية، كان هناك حضور كبير فى المسرح الذى كسته الرمال ولعبت فيه الأضواء لتوحى بالشاعرية. خاصة من الجمهور الفرنسى الذى يعرف **حجازى** كما نعرفه نحن العرب، لقد أحسسنا بألم الطعنة الغادرة الموجهة إلى **نجيب محفوظ** عندما ألقى **حجازى** قصيدته عنه ، وأحسسنا بدفء الجسد عندما ألقى قصيدة: الجسد

قلتُ للجسد

وقد انطفأت جذوته واستحالَ. الى فكرة تتماثل فى خلدى

عُد كما أنت يا سيدى.

غير أن الذى كان لم يعدْ

أى جسد هذا الذى يقصده **حجازى**؟ جسد امرأه. أم جسد أُمه؟!

لقد حلقنا معه فى الأجواء التى حملنا إليها شعره، وراودنا الحلم الفلسطينى فى هذا الوقت الذى يشهد الضعف والتمزق العربى، فى حين يتحد الآخرون ويصيرون أقوياء

قد نستطيعُ أن نفرّ بالجنود

نحملُ فى رحالنا الثيابا

ونحمل النقود.

لكن شيئاً ما سننساه هناك فى البرد.

شيئا سيبقى بعدنا

ينتحبُ انتحابا.

أحلمُ أنى يا فلسطين أعود.

وفى عودة إلى مُداخلة **جمال الدين بن شيخ** وقوله: ما يفعله الشاعر ليس بتمرين أدبى مع اللغة. «كيف يمكن تصوير لون الوردة بعطرها؟» ومع كلمات **جمال الدين بن شيخ** استطعنا أن نطل على العالم الشعرى العربى من خلال شعر **حجازى**، الذى فتح أمامنا الباب لرؤية الالتباس الذى نعيشه، إذ أن المشهد الشعرى العربى فى حالة من الانقسام والتشرذم حتى أن جُلَ ما نعرفُ من الأصدقاء العرب الذين يعيشون فى المهجر. يجدون أنفسهم فى حالة من الارتباك والرفض.

نعرف جيداً مرد الارتباك فى المشهد الشعرى، ولعل أهم أسبابه، تأزم المشروع القومى. والخسارات القطرية العربيّة من داخل الأقطار، والإحباط الشخصى. حتى أصبحت الكتابات الشعرية..تعويضاً شخصياً عن مشروع ضائع أو مفقود.

إن القصائد التى أشرتُ إليها فى ندوة **حجازى**. تُحيلُنا إلى رؤية واضحة لهذه الخطوط التى الْتَبَسَتْ فى أذهاننا. فبالعودة إلى القصيدة التى قد يكون اسمها «لتكن من تستطيع» نرى فلسطين الحُلم لا الحقيقة، لأنها على الأقل لم تتحول إلى حقيقة، وما حدث لقضية العرب المحورية، التى لا يختلفُ عليها اثنان، هو نوع من تحويل هذه الحقيقة إلى أجزاء متناثرة، موزعة على العرب المختلفين أساسا، حتى إذا ما حاولت جمع هذه الأجزاء، أدركت أنك إنما تحاول المستحيل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أذكر هنا ما كنتُ أقرأه لحجازى فى الأهرام عن (أحفاد شوقى) عندما توجه بالحديث عن اللغه لشُعراء الثمانينيات والسبيعينيات، وربما التسعينيات أيضاً. إذ انه وتحت مسميات من قبيل التجربة الصوفية والبُعد الصوفى، وتثوير اللغة، والتجاوز، والإبداعية، ذهب هؤلاء الشعراء فى مصر وغيرها إلى تفكيك كل شىء والقضاء عليه من خلال كتابات ذهنية مستعصية على الفهم، حتى وصلنا إلى نوع من الرفض المطلق لتيارات شعرية تُشكل فى مجموعها مساحة عريضة من مشهدية الشعر العربى، لأنها ببساطة قطعت علاقتها مع موروث الشعر، الذى كان ديوان العرب قبل أن تحتل الرواية هذه المرتبة المهمة. ومن غير أن نخوض فى اتجاهات المشهد الشعرى ونقف على تياراته ورموزها. يمكن الحديث عن هذه الصدمة التى ساعدت على عودة الإحساس بالشعر فى أمسية حجازى، فقد وجد الجمهور نفسه أمام تجربة حية تخاطب الذهن والمشاعر معاً، سواء بالنسبة للنصوص العربية والمتلقى العربى فى هذه الأمسية، أو النصوص الفرنسية والمتلقى الفرنسى. مع الإشارة هُنا إلى أن طبيعة النصوص الفرنسية كانت قوية وأكثر جُرأة من مثيلتها العربية.

وثمه بعض الملحوظات حول الجمهور الفرنسى الذى حضر أمسية حجازى فى معهد العالم العربى، فلم يقف حاجز اللغة حائلا دون التواصل مع الشاعر، إذ كان الجمهور يتطلع إلى وجه حجازى وهو يتمشى فوق المسرح، بينما يلقى شعره بالعربية وكانوا يحسون من صوته ومن الإلقاء بحالة شعرية، قد تكون غامضة، ولكنها حقيقية. وفى هذه الحالة لا يهم أن تعرف اللغة، لا يهم أن تفهم ترجمة ما يُقال. لأنها مسألة تجعلُ من الشعر معانقة لكل ما هو إنسانى وأخلاقى وجمالى.

لقد حضر الأمسية كثير من الشعراء والأدباء العرب الذين يقيمون هُنا فى باريس فشاركوا الجمهور الفرنسى بهجتهم بهذه الأمسية الرائعة، وبالأمسية الأخرى التى عقدها بعد ذلك المركز الثقافى المصرى فى باريس، وحضرها أيضاً جمهور كبير من المثقفين ورجال الدولة، يتقدمهم المفكر الكبير الدكتور مصطفى صفوان، وسعادة السفير المصرى فى باريس، الأستاذ على ماهر، ومعهما لفيف من المثقفين والأدباء ورجال الدولة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجدى عبد الحافظ

الفكر الإسلامى من التنوير إلى التقدم

شاء القدر أن أزور تونس مرتين فى أقل من عام تقريبا، وفى مناسبتين تعكس كل منهما اهتمام المجتمع الثقافى التونسى الشعبى والرسمى بأهمية العقلانية والتنوير كبعدين أساسيين من عناصر بناء الدولة الحديثة التى تسعى فى عهدها الجديد إلى ترسيخ قيم التقدم، والإعلاء من قيمة العقل، والعلم فى حقل الثقافة، وفى حقل الواقع الاجتماعى التقليدى على السواء. كانت المناسبة الأولى حينما دُعيت من قبل الجمعية التونسية للدراسات الفلسفية للتقى فكر الأنوار «الذى عُقد بالحمامات فى الفترة من ١٩ ـ ٢١ مارس ١٩٩٨. والمناسبة الثانية عندما تلقيت دعوة كريمة من معالى وزير الشئون الدينية المفكر الإسلامى الدكتور **على الشابى** لحضور الندوة العلمية حول «مفهوم التقدم فى الفكر الإسلامى» التى عقدتها وزارته فى الفترة من ٢٣، ٢٤ فبراير ١٩٩٩. ولعل تلك الفترة القصيرة بين الزيارتين دفعتنى إلى مقارنة لم تكن فى ذهنى أصلا، خاصة عندما شد انتباهى مدى ما يتم على أرض الواقع من حقائق جديدة لم أرها فى الزيارة السابقة، فتونس التى اشتهرت بلقب الخضراء، وقد فقدت فى الآونة الأخيرة كثيراً من مساحاتها الخضراء، أخذت تستعيد لقبها هذا بفضل الجهود التى بذلتها وزارة البيئة فى الشهور الأخيرة بغرس الحدائق والأشجار، وهو ما يلاحظه أى مراقب عابر دون جهد منه. إضافة إلى الطفرة الكبيرة التى أنجزت فى البنية التحتية بحركة الإنشاءات الضخمة المتطورة والجسور والسدود والطرق، وهو ما يُبشر بمستقبل اقتصادى واعد.

ولأن المنظومة شديدة التكامل، بحيث تتفاعل بيئيا واقتصاديا، نجد أنها تحقق تفاعلا آخر خلاقا مع ما هو ثقافى وعلمى، وبالتالى تكتمل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحلقة فى البنيتين التحتية والفوقية معا. ولعل النموذج التونسى يقدم بهذا اليوم مساهمة إيجابية للكيفية التى يمكن أنْ تتعامل بها الشعوب الإسلامية لمعاصرة عصرها بتحقيق التقدم، خاصة فى ظل العولمة والاستنساخ.

لعل الدارج فى مجتمعاتنا هو سجل الاتهامات واللعنات على العهود السابقة التى نسميها بالبائدة ولعل هذا ما اشتكى منه **توفيق الحكيم** فى كتابه «حمارى قال لى» عندما وجدت أن الشرق لا يعرف فى تاريخه الانطلاق من الواحد الصحيح، بل دائما من صفر. فالخلف يهدم ما بناه السلف لينطلق من الصفر وهكذا دواليك، غير أن التونسيين فى عهدهم الجديد، لم يهيلوا التراب أو اللعنات على ما سبق، فلم يرفضوا إلا سلبيات الماضى، وواصلوا تطوير إيجابياته كما ونوعا، سواء فى تحديث التعليم الذى وصل إلى ٩٨٪، وتحديث وضع المرأة وتحديث الاقتصاد، وتحديث الفكر الإسلامى، لينفردوا بإسلام منفتح على الآخر ومتسامح مع الرأى المخالف ونصير للمرأة، وبالإجمال متصالح مع الحداثة والعقل.

لقد كانت ندوة التقدم فى الفكر الإسلامى مثالا حيا على ذلك. وإن استطعنا أن نقدم تلخيصا لجميع المحاضرات التى القيت فيها، فلم يتمحور إلا على فكرة مصالحة الفكر العلمى والفلسفى مع الفكر الإسلامى المتقدم، هذه المصالحة هى القاسم المشترك والخيط الناظم الذى يعمق العلاقة فيما بين العقل والنقل ليتشاركا معا فى معاصرة عصرهما، دون أن يتدخل أحدهما بعدوانية فى حقل الآخر أو يعادى أحدهما الآخر. تراس الجلسة العلمية الأولى الدكتور **أبو القاسم العليوى**، وافتتح الندوة الدكتور **على الشابى** بمحاضرة شديدة الثراء عن «أسس التقدم عند **عبدالله ابن المقفع**» سأحاول تلخيصهما على الرغم من صعوبة هذه المهمة التى من الممكن أن تظلم المحاضرة التى أتعشم أن يقرأها القارئ المصرى قريبا كاملة. أعاد **على الشابى** الضليع فى اللغة الفارسية وآدابها اكتشاف **ابن المقفع** الذى لم يكن - كما قال - سؤالا حائرا بل كان جوابا على أسئلة عصره. إذ لم يُدرس من قبل بمطابقته بعصره، بل قرئى معزولا من سياقه. ويكشف عن فكرة المستقبلى المتفائل، وعن أن إيمانه بالتطور والتاريخ يسير فى خط صاعد. أساس التقدم عنده هو عدم انفصال النص الدينى عن العقل، فالعقل لديه جِبِلِّى غريزى مطبوع لا يتفاوت الناس فيه، وضيع مكتسب وهو الذى يكتسب بالمعارف والأدب والتجارب والناس فيه سواسية، أو كما سيقول **ديكارت** بعده بعدة قرون وأعظم الأشياء قسمة بين الناس» ومساحة العقل عند ابن المقفع لم تختلف عنها عند ابن رشد الذى رأى واحدية المصدر بينهما، ويرى **ابن المقفع** أن الدين مجاله الثوابت مثل العقيدة والعبادات والقيم، والدين حسب رأيه لا يسعه الرأى، إلا أنه والعقل لا يتنافيان بل لكل منهما مجاله.

أراد **ابن المقفع** بفصل مجال العقل عن النقل الرد على المعتزلة والشيعة والمرجئة، لأن الدين مجاله الثوابت والعقل مجاله المتغيرات، وهو مالم يدركه المعتزلة الذين أسسوا

شرعة عقلية خلطوا فيها بين الدين والسياسة، ولا الخوارج الذين تجاهلوا أسباب النزول فانتزعوا الآيات من سياقاتها التاريخية، ولا الشيعة الذين اعتبروا الحقيقة حكرا على الإمام وعلى وريثه الولى الفقيه، ولا المرجئة الذين رفضوا التدخل فى شئون عصرهم فوقفوا بذلك موقفا انتهازيا. لقد أوضح المؤلف كيف كان **ابن المقفع** منفتحا على الحضارات والثقافات الأخرى مثل فارس والهند وبعض من ثقافة اليونان. وأن الرسالة الأساسية للعالم فى نظره هى رسالة الإصلاح. كان **ابن المقفع** مستقبلى الاتجاه، فالزمان لديه تراكمى، ولهذا نعى على المتكلمين شجب زمانهم، فالفساد ليس للزمان ولكن للناس، وذلك لهبوط القيم وخلط الدين بالسياسة، وهم فى ذلك يتناسون قول الشاعر :-

نعيب زماننا والعيب فينا

وما لزماننا عيب سوانا

زاعمين توهما أن إصلاح ما فسد لا يكون إلا بالعودة إلى الماضى.

وباستعادة الزمن المرجعى، زمن التأسيس للإسلام الأول، أى أن التقدم لا يتحقق إلا بالعودة إلى الماضى، لا بالتقدم إلى المستقبل.

وحاول الدكتور **الحبيب الجنحانى** فى محاضرته «مفهوم التقدم فى فكر رواد الحركة الإصلاحية التونسية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر» أن يثير إشكالية: كيف فهم الرواد وأدركوا مفهوم التقدم؟، وكما يريفان هذا السؤال يلخص منظومة متكاملة ومترابطة بمفاهيم أخرى كالعدل والحرية والملك المقيد، وترتبط باشكالية أخرى وهى هجرة المفاهيم التى نشأت فى فضاء ثقافى وحضارى معين، وانتقلت فى فضاء حضارى آخر هو العربى الإسلامى، وهو يتساءل عما جرى فى هذه الهجرة، وعما إذا كان هناك تغير بوعى هؤلاء الرواد لتمرير هذه المفاهيم فى فضائهم. وهو ما يحيل إلى السؤال الذى طرق **ابن خلدون** من قبل: كيف تنهار الحضارات؟ ولماذا؟ وهو سؤال مركزى. كما أوضح أن التقدم عملية بشرية تتجاوز الحضارات والأديان. ولقد دقق المنورون فى مفاهيم شتى مثل المجتمع المدنى والوطن والأمة خاصة عند **الطهطاوى وخير الدين التونسى ومحمد السنوسى**. وهو لا يجد تناقضا بين هذه المفاهيم وبين مجتمعاتنا، ويطالب بإعادة القراءة بعد مرور قرن ونصف، خاصة فى ضوء ما اكتُشف من نصوص لم نكن نعرفها، وفى ضوء المناهج الجديدة.

وألقى الدكتور **محمد رجب البيومى** الذى أطلق عليه أصدقاؤه من التونسيين لقب «ديوان العرب المتنقل» وذلك لحفظه لكل عيون الشعر العربى قديمه وحديثه مشرقا ومغربا، موطنا ومهجرا، ألقى محاضرة قيمة عن «التقدم فى شعر أبى القاسم الشابى»، وهى دراسة التزمت فى منهجها التحقيب لعمر الشاعر فى فترة شبابه المبكر (١٥ إلى ٢٠ عاما)، موضحا نبوغ **إبى القاسم الشابى** وإطلاعه على **طاغور ولا مرتين والريحانى**، وكيف أستطاع فى هذه السن المبكرة تصوير الواقع وكأنه يمتلك خبرة السنين، وعمل على تجاوزه إذ أن الشعراء حملة رسالة الازدهار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعوبهم وتقدمها، وقد أدرك الثانى مغزى هذه الرسالة. وأوضح د.**بيومى** أن خصائص أشعاره الجمالية والفلسفية كانت متطابقة، وهو ما سيفسره فى اليوم التالى الباحث التونسى المتميز الدكتور **المنصف متوجه** بوحدة المخيلة الخلاقة، كما يحللها علم نفس الأعماق، ويقول إن ظاهرة **الشابى** تحيل إلى **رامبو** الذى توقف عن قول الشعر فى سنى الرابعة والعشرين ليعتنق الإسلام ويتجول فى أصقاع القرن الأفريقى. وفى الجلسة العلمية الثانية التى ترأسها المفكر المصرى الدكتور **عبدالمنعم تليمة**، ألقى الدكتور **القبال موسى** من جامعة الجزائر محاضرة تحت عنوان «بعض مظاهر التقدم فى الفكر الإسلامى» نذكر أن التقدم فى النسق الخلدونى هو من عوارض العمران، وهو من نوع (الكمالى) الذى يتلو (الحاجى) و «الضرورى» فى المعاش، فهو نمط أو ممارسة ترتكز على التطور إلى ما هو أفضل، وارتأى أنه إذا أتخذ الإنسان العقل مرشداً، والعلم وسيلة، والحرية فضاء، والدين حصنا وغذاء متجددا، والعمل ركيزة، والاجتهاد قاعدة حياتية، والوعاء اللغوى القومى ناقلا متطورا، مع نظرة إيجابية وسطية إلى التراث وتفعيله، دون انغلاق من أية طبيعة، واقتبس من منتجات الفكر وقيم العصر و ما يلائمه، وأسهم بجهده على قدره، وتشرب القيم النبيلة وواقع منها بتجرد، فذلك هو الإنسان المتقدم الذى كرمه وفضله الله على سائر خلقه. كما طالب الإنسان المسلم بالاعتزاز بتراثه الذى أصبح عامل يقظة وإحياء لأوربا والإنسانية فى العصور الوسطى، إذ يزخر القرآن، هو الملهم الأول للفكر العربى، بتمجيد العقل وكأنه الإمام. كما تحث السنة النبوية الشريفة على الأخذ بأسباب التقدم مهما كانت المصادر والتضحيات. كما أن الاجتهاد أصبح فى تقاليد المسلمين علما على خميرة التقدم والتفتح والابتكار. كما بين ركائز التقدم فى الفكر الإسلامى عبر وحلتين: الدعوة الإسلامية، ودولة الخلافة، معطيا أمثلة عديدة لهذا التقدم عبر التاريخ الإسلامى.

ثم جاء دور المفكر التونسى **العفيف الأخضر** لتحليل «ارتباط مفهوم التقدم بمفهوم المستقبل والاجتهاد» الذى حلل بوضوح وعمق علاقة مفهوم التقدم فى فلسفة الأنوار المتفائلة التى تعنى أن الإنسان عقلانى والعالم معقول أى قابل للمعرفة وأن التقدم يتحقق بواسطة تعليم عقلانى يتشرب به النشء هذين المفهومين الأساسيين الماضى والحاضر والمستقبل، فبالذاكرة التاريخية نستحضر التاريخ لأخذ الدروس منه خدمة للحاضر وتحضيرا للمستقبل. وبالوعى نعى مهام الحاضر، وبالمخيلة نستشرف آفاق المستقبل. ويؤكد العفيف أن أى اختلال وظيفى لهذه الملكات الثلاث يخل بتوازن الإنسان فردا ومجتمعا، وأن أخطر هذه الانحرافات هو الذاكرة الماضوية الاصولية المهووسة بالحنين إلى الماضى والنكوص إليه، لأن زمنها دورى يدور على نفسه وليس مستقبليا مفتوحا على الجديد. وهو يرى فى هذا الزمن المستقبلى زمنا للاجتهاد فى الفكر والفقه الإسلاميين. ويعرف العفيف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأخضر الاجتهاد بأنه حق كل جيل فى تقرير مصيره بنفسه، لأنه ليس من حق الأموات أن يحكموا من وراء قبورهم حياة الأحياء. ويقول أن هذا هو اجتهاد الرسول، عندما منع عليا ابن أبى طالب من الزواج بثانية بعد فاطمة وهو اجتهاد أبى بكر وعمر و على ومعاذ وعثمان والعز بن عبد السلام الذى أباح الربا ورفض رجم الزانى واجتهاد الفقيه الكبير نور الدين الطوفى الذى قدم المصلحة العامة على النص والإجماع قائلا «وحيثما المصلحة فثم شرع الله».

ثم تناول كاتب هذه السطور موضوع «التقدم الفقهى فى الفكر الإسلامى فى الفترة من ١٧٩٥ وحتى ١٨٠٥ بمصر» طارحا سؤالا عن كيفية الخروج من الزمن الدائرى الذى يميز تصور مجتمعاتنا إلى الزمن التاريخى غير القابل للنقض والذى يتسم باللا مقلوبية أى السير ذو الاتجاه الواحد للتاريخ، وحدد نجاح المحاولة بمدى ارتكاننا إلى العقل والمدى الذى سنذهب إليه فى عملية اجتهاد جذرية مطلوبة للاضطلاع بهذا الأمر. ومن هنا فإن التقدم، والتمرد على الأوضاع البالية، هو حركة متصلة وهو أيضا حركة دائمة للأمام من أجل صالح البشر وتطوير واقعهم على كل المستويات. إن ربط التقدم بالفقه الإسلامى عملية ممكنة، بل وواجبة للخروج من أسر هذا الزمن الدائرى بالإنغماس فى الواقع الزمانى والمكانى فى جميع المجالات.

لقد بدأ التعامل الحديث مع الواقع بمصر فى سنة ١٧٩٥، أى فى أثناء مواجهة المشايخ للظلم المملوكى رغم شدة وطأة الفقه القديم، فتساءلوا عن طبيعة الأمير لأول مرة، ثم تطور هذا عندما قاموا بتولية محمد على واليا عليهم بشروطهم فى سنة ١٨٠٥ وحول موضوع «عوامل التقدم الإنسانى فى القرآن الكريم : التنوع والحرية والعدل والسلام» استعرض الأستاذ محمد المهدى العروسى مدير المعهد الأعلى للشريعة. الذى يقوم بتخريج الأئمة ـ الآيات الكريمة التى تحض على التقدم والتدبر واستخدام العقل.

وفى اليوم الثانى حيث الجلسة العلمية الثالثة التى ترأسها الأستاذ لقبال موسى تحدث الدكتور أبو القاسم الغليوى فى محاضرة بعنوان «التربية وصيرورة المجتمعات الإسلامية» تعكس الفلسفة التربوية الحديثة السائدة الآن فى تونس، إذ أن التقدم والحداثة هما أعلى ما وصل إليه الإنسان لتعزيز الإنسانية، وأن الفاعلية الإنسانية لابد وأن تؤدى إلى التقدم، وبما أن الحداثة أدوار تتوالد. وأن التربية هى التى تلد الحداثة، فإن علّة المجتمع تكمن فى تخلف التربية، وألقى المفكر المصرى الدكتور عبدالمنعم تليمة محاضرته حول «تقدم الجماعات البشرية فى مفهومات المؤرخين المسلمين»، وقد بدأ بحثه ببديهية أولية وهى أن كل التراث العربى الإسلامى بكافة حقوله قد ورث عطاءات الحضارت الغابرةُ، ونظر فيها وقوّم بعضها وأضاف إليها إضافات مرموقة باقية. من هنا فإن فلاسفة التاريخ والحضارة المسلمين لم يكونوا بعيدين من عمل أسلافهم الأقدمين من علماء الحضارات القديمة، إنما المهم فى هذا البحث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان جمع اجتهادات مؤرخى الإسلام للوصول إلى محاور نظرية جمعت بين أعمالهم وربطت أفكارهم بما أسماه نظرية عربية فى التقدم. واستخلص د. تليمة تلك المحاور النظرية من عمل خمسة قرون هجرية تبدأ بالإمام الطبرى فى القرن الثالث، وتنتهى بابن خلدون فى القرن الثامن. وفى هذه القرون الخمسة كانت هناك ثلاث وقفات كبرى. وقفة استغرقت القرن الهجرى الرابع وتجلت فى «رسائل إخوان الصفا»، ثم فى عمل المسعودى» مروج الذهب»، وفى هذه الوقفة يجد الدراسى ملامح واضحة لأمرين: الأول الوصول إلى نظرية سياسية فى الحكم والعدل، والثانى الوصول إلى تأثير العوامل الاجتماعية والتاريخية فى طبائع البشر وسلوكهم. وفى الوقفة الثانية يجد كتاب الفخرى فى الآداب السلطانية للإمام الماوردى الذى كان أقوى تمهيد العمل ابن خلدون، ثم الدفعة الأخيرة عند ابن خلدون الذى أسس للبشرية علمين غير مسبوقين: أولهما علم الاجتماع التاريخى، وثانيهما علم الإجتماع الاقتصادى.

كما ألقى الدكتور السعفى الأستاذ بالجامعة الزيتونية وتلميذ الدكتور على الشابى محاضرة عن «مقومات التقدم فى الإسلام»، وقد كانت إجابة عن تساؤل: هل يفتقر الإسلام فى جوهرة إلى مفهوم التقدم كما يتهمه بعض المستشرقين، والجواب بالنفى. فإذا كانت الحضارة هى سيادة العقل على قوى الطبيعة أولا، وعلى غرائز الإنسان ثانيا، فإن القرآن ثرى بالآيات التى تدعو إلى هاتين السيادتين معا. فعند المسلم - لا المتأسلم - الاعتقاد سلوك والسلوك اعتقاد، فالإسلام بهذا المعنى قرين للإصلاح والرقى البشرى.

وألقى الدكتور محمود العزب وهو علم نادر من أعلام الأزهر الذى ذكرنا بكبار رجالاته الأئمة المجتهدين، وهو أستاذ للغات السامية بجامعة الأزهر، وأستاذ زائر بمعهد اللغات الشرقية بباريس، ألقى بحثا تحت عنوان «ملامح التجديد فى تفاسير القرآن منذ عهد الإصلاحيين»، تحدث فيها عن الشذرات الأولى للاهتمام بترجمة القرآن منذ البعثة النبوية، ثم عرج على تطور الصراع فيما بين المؤيدين لترجمة معانى القرآن وعلى رأسهم الشيخ مصطفى المراغى والأستاذ محمد فريد وجدى، والمعارضين وعلى رأسهم الشيخ مصطفى صبرى مفتى الديار العثمانية، الذى نعت بالكفر من يترجم القرآن. وأوضح أن العالم لم ينتظر أن يجيز المسلمون الترجمة أو أن يحرموها، فمنذ ازدهار الإسلام فى الغرب فى الأندلس طلب القونسى العاشر أول ترجمة لمعانى القرآن. ومن هنا أصبح من واجبنا أن ندخل ونسهم بأنفسنا من هذا الحقل الخطير الذى يمس عمق ثقافتنا العربية الإسلامية.

وبعد أن تعرض للإشكالات المختلفة للترجمة من خلال خبراته فى مراجعة بعض الترجمات بتكليف من الأزهر، بين كيف أن التعصب لا يعرف دينا بعينه أو جنسا بعينه. كما تحدث عن تجربته الشخصية مع ترجمة چاك بيرك لمعانى القرآن، وكذا مع اندرية شوراكى، قائلا: قد يغالى بعض المسلمين وبعض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المؤسسات الإسلامية فيرفضون تفسيرا ما، ولكن هذه ليست مشكلة الغرب، فينبغى أن نحسم قضايانا فيما بيننا أولا. وخلص إلى أننا مقصرون فيما يتعلق بقضية ترجمة القرآن، فلا يكفى أن نظل فى موقف المشجع أو المهاجم، مطالباً أن ندخل فى صميم القضية، وأن نشجع المترجمين على الحوار ونساعدهم، هذا وقد لاقت هذه المحاضرة الإستحسان من جميع الحضور.

وفى الجلسة العلمية الثانية فى اليوم الثانى والتى ترأسها الأستاذ **محمد المهدى العروسى** القى الأستاذ **خالد المنوبى** مداخلته تحت عنوان «بلاد الإسلام: خمسة قرون من طليعة التقدم البشرى» ركز فيها على السببية وتقسيماتها منذ الجماعات الطبيعية الأولى التى تجمعت حول الوديان والأنهار، وذلك بعد أن قام بعمل معاينة لموقف الدول العربية والإسلامية اليوم ثم القى الباحث الدكتور **المنصف توجه** محاضرة بالغة الأهمية عن «التصوف الإسلامى فى نظر العلوم الإنسانية الحديثة» متسائلا عن علاقة الإسلام كدين وحضارة بالتقدم والحداثة، ومن خلال إعادة قراءة التاريخ الإسلامى، كيف يمكن تناول التاريخ الإسلامى من خلال التصوف؟ اى من خلال ما كتبه مؤرخو التصوف، أو ما تطرحه العلوم الحديثة مثل: علم النفس التحليلى، وعلم تاريخ الأديان والإتنولوچيا، و الأنثروبولوچيا وعلم الإجتماع الحديث. واستهل هذه المحاولة باستعارة الروائى العالمى **بول كوهيلو** فى روايته «الكيميائى» لحكاية رمزية للمتصوف المسلم **جلال الدين الرومى** دون أدنى إشارة إلى ذلك. حلل فيها على ضوء علم نفس الأعماق اليونجى (نسبة إلى تلميذ فرويد المنشق **جوستاف يونج**) التصوف الإسلامى القائم على الهمة أو الخيال الخلاق. والهمة فأخوذة من حديث الرسول: «لو تعلقت همة بنى آدم لما وراء العرش لنا له» وعلاقة هذا باللاشعور الجماعى عند **يونج** الذى هو جملة التصورات والرموز والأساطير والديانات المنحدرة إلينا من ماضينا السحيق والتى تكيف سلوكنا ونظرتنا للحياة، وقد تفسر لنا ذات يوم السلوكيات الخارقة للطبيعة التى نمارسها أو يمارسها بعض منا. فعودة المجتمعات الغربية إلى الروحانيات يبرزها الأحتجاج على الديكارتية الجافة. والعقلانية المعاصرة الحقة هى عقلانية متفتحة يتحاور فيها العقلانى واللا عقلانى جنبا لجنب».

وفى الختام تكلم الأستاذ **الحبيب شيبوب**، أو كما يطلق أصدقاؤه «**بيومى تونسى**» عن «الشعر والدعوة إلى التقدم» فاستعرض باقات خلابة من الشعر العراقى والتونسى وخاصة المصرى (شوقى وحافظ) التى تدعو إلى التقدم، وسط إعجاب وتصفيق الحاضرين. بعدها ختم الشاعر التونسى الدكتور **جعفر ماجد** هذه الجلسة بقصيدة من تأليفه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com